П. С. КОГАН

ЛИТЕРАТУРА ВЕЛИКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ
МОСКВА ЛЕНИНГРАД

«МОСГОЛИГРАФ»
типо - цинкография
«Мысль Печатника»
Петровка, 17.
Тел. 3-69-11.

Мосгублит 46.766. Тир. 6.000.

1927 г.

Не выдавать
[illegible]

О Г Л А В Л Е Н И Е

ПРЕДИСЛОВИЕ

Задача этой книги — дать по возможности объективный обзор литературных явлений истекшего десятилетия. «Литература этих лет» вышла года три тому назад. И в этот вообще короткий, но, по мерилам нашего времени, продолжительный период многое изменилось. Тогда не было еще гладковского «Цемента» или фадеевского «Разгрома», но зато жил и увлекал Сергей Есенин. Некоторые литературные явления, на которые возлагались большие надежды, не оправдали этих надежд. Ряд других, жизнеспособность которых оспаривалась, успели за эти годы распуститься пышным цветом. Вот почему к десятилетию Октябрьской революции, когда подводятся итоги, когда естественно желание оглянуться на прошлое, мне представляется нужной среди других «итоговых» работ и эта книга, в которой литературные явления, рассмотренные в моих прежних работах, посвященных частным вопросам («Литература этих лет», «Наши литературные споры», «Пролетарская литература», «Красная армия в литературе» и др.), вновь пересмотрены, дополнены новыми фактами, в которой сделана попытка дать руководящую нить читателю, желающему разобраться в сложных и пестрых явлениях этого замечательного периода нашей литературы.

П. К.

В В Е Д Е Н И Е

I

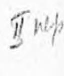
Десять лет отделяют нас от того дня, когда Октябрьская революция смела с лица земли режим, державшийся в течение столетий. Вместе с режимом она нанесла удар и старому сознанию, вскормленному этим режимом. Началась борьба за утверждение новых взглядов. Литература — один из важнейших факторов этой борьбы. В течение первого десятилетия литература наша преобразилась до неузнаваемости. Ее развитие в эти годы представляет чрезвычайно сложный процесс. Старое не без боя уступает свое место новому. Поколение писателей, выступивших в эти замечательные годы, застало традиционные готовые формы литературного творчества. Новое содержание, принесенное ими, не сразу могло найти художественное оформление. К новым мыслям и чувствам приходилось приспособлять старые слова и приемы и в то же время лихорадочно искать новых форм, когда старые оказывались непригодными.

На этой почве возникло много неожиданного, причудливого и ослепительно яркого. Столкнулись те, кто резко порвал с литературным наследством, завещанным предшествующими поколениями, кто требовал немедленного включения литературы в общую систему борьбы за новые формы жизни,— с теми, кто не отрешился от дореволюционных представлений о литературе, как о самостоятельной художественной ценности независимо от ее практического применения. Естественно, что центральное место в этих боях занимало и продолжает занимать содержание литературы, проводимые в ней идеи. Революции, особенно в первые годы, было не до отделки, не до тонких изысканных форм, не до красоты и мастерства. Важно было воздействие в определенном направлении, воздействие всеми средствами, пусть несовершенными. Слово должно было служить злобе дня, задачам минуты, потому что от этих минут зависели судьбы революции и, может быть, всего мира. Да и те новые миллионы людей, которые пришли делать революцию, не были избалованы, они не знали старой литературы, они подхватывали всякое слово, отвечавшее их запросам и настроениям, не справляясь о том, было ли это слово оригинальным, новым, или оно уже было произнесено раньше кем-нибудь из наших писателей.

По внутренним самым глубинным устремлениям, литературу этого десятилетия можно разбить на два периода или, вернее, усмотреть в ней две основные тенденции, так как их действие и сила не укладываются в хронологические рамки. Можно говорить только о преобладании одной из них в первые годы революции, а другой — в годы, последовавшие за нэпом. Сущность первой — борьба за привлечение литературы на службу революции, за освобождение ее от идеалистических представлений о ней, борьба против всяких остатков теории искусства для искусства, автономной самодовлеющей литературы, развивающейся вне времени и пространства. Необходимо было добиться того, чтобы литература была признана оружием революции, отражением и одновременно действующим фактором жизни. Идеологам новых классов, овладевшим положением, пришлось столкнуться с фалангой даровитейших представителей дореволюционной литературы, которая развертывалась главным образом под знаменем идеализма. Поэтому на первых порах пролетарская художественная мысль противопоставляет старой литературе не богатство новых художественно-революционных произведений, но упорную теоретическую и организационную работу по сформированию кадров пролетарских писателей, по выработке путей развития революционной литературы. Старые писатели либо эмигрируют за границу, либо умолкают, и лишь изредка слышатся их голоса в литературе. Литература несомненно качественно понижается, но результатом этой борьбы является победа над идеализмом.

II

Второй период характеризуется тем, что общественное значение литературы признано всеми. Борьба идет уже не за то — признавать или не признавать литературу надстройкой. Борьба принимает новые формы. Все литературные группы оспаривают друг у друга честь быть выражением и орудием стремлений пролетариата или — в более широком смысле — стремлений революции. Теоретическая мысль напряженно работает над изучением природы самой сложной и капризной из надстроек, именуемой литературой и вообще искусством. Никто уже не возвращается к модным еще так недавно идеям Айхенвальда и Мережковского о божественном происхождении искусства, о поэтах-пророках и т. п. Поэтому и самая борьба становится более глубокой и более плодотворной для литературы. Все проблемы литературного творчества выдвигаются в поле внимания критиков и писателей. Прямолинейность, характеризующая первый период, сменяется внимательным изучением законов творчества, мастерства, техники, стиля. Лозунг борьбы за улучшение качества художественной продукции временами становится настолько господствующим лозунгом, что вызывает тревогу: начинает казаться,



будто писатели готовы вернуться к дореволюционному культу самодовлеющей красоты и художественной формы. Достаточно вспомнить хотя бы борьбу за преобладание познавательного или действенного момента в художественном творчестве, чтобы оценить углубление работы литературной мысли на почве новых проблем, выдвинутых революцией. Мировые задачи, поставленные историей перед русской революцией и ее пролетариатом, требуют теперь глубокого и всестороннего изучения всего сложного разнообразия действительности не только нашей, но и всего мира. Тематика современной литературы растет вглубь и вширь. Непроходимая пропасть отделяет песни пролетарских поэтов 1918 — 1920 гг., — песни восторженные, но и несложные: о пролетариате - мессии и о близкой гибели царства эксплоатации — от серьезнейших и значительнейших вопросов психологии и морали, от тонких проникновений в самые сложные душевные организации, от ярких картин быта самых различных классов, от еле уловимых переживаний и настроений,— словом, от всего того, чем так богата современная русская литература, начавшая великую работу по пересмотру и проверке всех достижений старого сознания.

Это ответственное положение литературы носит в себе немало тревожного. Оно позволило привлечь к литературной деятельности все имеющиеся в наличности силы, недавняя ясность и прямолинейность сменились большой трудностью и запутанностью, вопросы, казавшиеся несколько лет назад простыми, стоят перед литературой во всей своей сложности и требуют напряженной работы для своего разрешения. Понятия мещанства, индивидуализма, упадочничества, проблемы пола и морали, а главное, задача построения новой социальной личности, без которой невозможно осуществить великое дело преобразования современного человечества,— все это не только вызывает ожесточенные споры в пределах самой революционной мысли, но и пробуждает к жизни, казалось бы, уже уничтоженные силы старого реакционного и идеалистического сознания. Пролетарской идеологии труднее отстаивать себя в новой сложной обстановке сталкивающихся идей и интересов. Стало труднее отличать врагов от друзей. Правда, за эти годы пролетарская художественная мысль окрепла. Она противопоставляет реакции не только теории и организации. Она выдвинула собственные крупные таланты и может указать ряд богатых идейных и творческих достижений в области истолкования человеческой души и социальных отношений, она озаряет уже совершенно новым светом, светом пролетарского миропонимания, излюбленные, так называемые вечные сюжеты мировой литературы, старые темы о Гамлетах и Дон-Кихотах, о Прометеях и Дон-Жуанах. Но и «духовная» реакция мобилизует свои силы, усложняет и без того сложную обстановку борьбы и немало затрудняет успешное участие на-

шей новой литературы в деле борьбы за утверждение нового сознания. Недавние дискуссии по поводу «есенинщины» — пример того, как трудно неокрепшим умам определить самые границы упадочничества, бороться с соблазнами заразы, когда она распространяется большими талантами, воспитанными в атмосфере дореволюционного прошлого.

III

Современнику, находящемуся в самом водовороте идейной борьбы, трудно быть объективным и подвести итоги истекшему десятилетию в том смысле, в каком мы привыкли подводить их крупным литературным движениям прошлого, какому-нибудь ренессансу или романтизму. Но нам кажется, что известная степень этой объективности может быть достигнута уже в настоящее время. В предыдущих работах («Литература этих лет», «Пролетарская литература», «Наши литературные споры» и др.) достаточно выяснилась моя точка зрения на литературные явления нашего времени, а также стали ясны те тенденции современной литературы, которые мне представляются тенденциями правильными, отвечающими объективному развитию исторического процесса. В настоящей книге я хотел бы помочь читателю ориентироваться в сложных и сталкивающихся тенденциях современной литературы, помочь разобраться среди борющихся направлений и отдельных писателей, дать нечто вроде путеводителя. Я имел в виду представить каждое литературное течение по возможности в двух разрезах: в его собственном понимании его задач и в том, как толковали его другие литературные направления, как они оценивали его место в борьбе идей. Думаю, что такая книга небесполезна. В ожесточенной полемике часто утрачивается перспектива, и неровным, искаженным светом освещается картина целого. Некоторый историзм, некоторая описательность явлений небесполезны и в разгаре борьбы, в особенности в юбилейные дни, когда возникает естественное стремление задержаться на минуту, оглянуться на прошлое, подвести итоги с тем, чтобы с новыми силами итти к будущему.

НАКАНУНЕ ОКТЯБРЯ

I

Когда мы говорим об «эпохе», об определенном периоде культуры, мы всегда имеем в виду известное умонастроение, которое является господствующим при всем разнообразии борющихся тенденций. Это господствующее умонастроение выражает внутренний мир той группы, которая выдвинута данным социальным моментом на поверхность умственной жизни, которая оказывает мощное влияние на все остальные группы, даже органически ей противоположные, которая находит наиболее яркое и талантливое выражение своего умонастроения в литературном творчестве.

Таким умонастроением в годы, предшествующие Октябрю, являлась растерянность нашей интеллигенции. Литература в своем целом была отражением этой растерянности. Можно сказать, что ее питающими источниками были: неудовлетворенность окружающей действительностью — с одной стороны, и отсутствие выхода из этой неудовлетворенности — с другой. Она утратила лучшие традиции своего прошлого — так называемых сороковых, шестидесятых и семидесятых годов, когда литературно-художественные направления жили в таком тесном союзе с общественными и политическими программами, что трудно было установить разделяющие их границы, когда такие термины, как западничество, славянофильство, либерализм, разночинство, социализм или народничество, были одновременно и программой действий и программой эстетической. Перед революцией литература все более и более утрачивала верность знаменитому девизу Белинского: «Публика видит в русских писателях своих единственных вождей, защитников и спасителей... и потому, всегда готовая простить писателю плохую книгу, никогда не простит ему зловредной книги».

Русская литература перед революцией переживала тот типичный, метко очерченный еще Плехановым период разлада писателя с действительностью, когда, оторванная от общественной борьбы, от дела строительства жизни, творческая сила художника, его изобретательность направлены в сторону формального совершенствования. Бедная общественным содержанием, предреволюционная литература достигает редкого совершенства

в сфере чистого мастерства. Формальные достижения русского стиха и прозы, богатство и разнообразие стиля, стройность композиции, наконец, теоретические достижения в работах о языке и поэзии (Брюсов, Андрей Белый, Вячеслав Иванов и др.) представляют такое богатство, которое еще ярче оттеняет полную общественную ничтожность этой литературы. Временами она приобретает оттенок гурманства, и творческий гений уходит целиком на тонкости и изыски, интересные праздным, скучающим людям, но лишенные всякого общественного значения.

Для того чтобы понять последующее, чтобы оценить литературу истекшего десятилетия, необходимо остановиться на этом предшествующем ей периоде. И в предреволюционной литературе, при всей идейной растерянности, при преобладающем мятущемся настроении огромного большинства писателей, существовали различные оттенки. Рядом с Леонидом Андреевым писал Горький. Одновременно с символистами, мистиками, индивидуалистами и чистыми эстетами, вроде Сологуба, Мережковского, Бальмонта, Брюсова первого периода, Андрея Белого, Блока и т. п., вниманием публики пользовались реалисты и идейные писатели, изображавшие действительность, по тому времени часто прогрессивные, иногда оппозиционные, как Вересаев, Чириков, Бунин, Шмелев, тогда уже замеченный, хотя затираемый и гонимый Серафимович; и даже первые пролетарские поэты умудрялись сквозь мрачную царскую цензуру печатать свои стихи в минуты ее недосмотра. Это разнообразие не изменяет общего безобщественного или даже антиобщественного характера этой литературы. Мистика, индивидуализм, «чистый» эстетизм, всевозможные экстазы и экзальтации, аморализм и порнография, и — как венец всего — пессимизм, ужас перед жизнью, тревожное предчувствие и растерянность широкими потоками заливали русскую литературу.

Напротив того, слабо пробивались лучи общественности. Радикализм и оппозиция были неустойчивы в эпоху оторванности русской интеллигенции от активных в то время нелегальных революционных сил, от революционной части рабочего класса, куда уже проникало слово неведомого легальной литературе Ленина. Ценность этого радикализма и этой оппозиционности прекрасно определяется послеоктябрьской судьбой радикальных писателей чириковского типа, отдавших свои перья реакционным силам. Не эти радикальные тенденции и не пролетарские стихи, спотыкающиеся и бледные, в которых переплетались крестьянское смирение с первыми грозными вспышками протеста, определяли господствующее настроение интеллигенции. Не они отражались в изящно изданных томиках, украшавших витрины книжных магазинов, в «Весах», в изданиях «Скорпиона», «Грифа» и других фирм с причудливыми наименованиями, с экзотическими изображениями на обложках, в Московском

художественном театре,—театре тонких переживаний и настроений. Горького читали, но едва ли понимали социальное значение его творчества. Оно было своего рода экзотикой, подкупала свежесть и сила его нетронутых героев, ницшеанские мотивы его поэзии, анархические настроения, пронизывающие ее. Любили его «Сокола» за самую жажду битвы. И когда доживавший свои дни писаревский эпигон Протопопов и эпигон народничества Михайловский выражали неудовольствие на то, что у «Сокола» не было никакой общественной программы и что его создатель так и не указал, за что собственно дрался Сокол в бескрайнем небе, когда старики делали попытки вернуть общество к гражданским идеалам,—их никто не слушал. Читатель увлекался сатанизмом Сологуба, религиозно-мистическими исканиями Мережковского, эстетизмом и капризными фантазиями Бальмонта, верил искаженному от ужаса лицу растерянного и истерического Андреева, переживал романтическое томление вместе с Блоком и охотно уходил от скучной действительности блуждать с Брюсовым по всем векам и народам. Люди с менее требовательными вкусами довольствовались Арцыбашевым, открывшим путь спасения в санинстве, или Вербицкой, расцветившей обывательские страсти всеми цветами радуги.

II

Революция 1905 г. всколыхнула русскую интеллигенцию и вызвала отклик в душе писателей, которые были для того времени властителями дум. Каждый из них откликнулся по-своему, но общее в этих откликах — любовь без взаимности, неразделенная любовь тогдашней интеллигенции к революции. Теперь, умудренные опытом Октября, мы понимаем наивный характер этих романтических откликов на революцию 1905 г. в стихах «товарищей» Сологуба, Минского или Бальмонта, певших «Кто не верит в победу сознательных смелых рабочих, тот играет в бесчестно двойную игру».

С разгромом первой революции и с торжеством реакции радикализм интеллигентской литературы быстро выветрился. Она утратила под собой мнимую почву, которую, чудилось ей, она обрела в революции, и десятилетие, отделяющее обе революции в смысле общественно-идейного содержания, является в нашей литературе каким-то провалом. Сделаем краткий обзор содержания и формы этой литературы.

Бальмонт, перу которого принадлежат приведенные выше стихи о рабочих, который хотел «усладить хоть чье-нибудь страданье, отереть хоть чью-нибудь слезу», этот Бальмонт, чуть не обревший реальный путь «чрез страшный шорох утренних газет», требовавший от бога Перуна «взвывов злых для журчанья струн»,— с победой реакции предпринял путешествие по

экзотическим странам, в Египет, Грецию и Океанию, признал, что революция мешала ему «сохранять душевное равновесие, сохранять умственную зоркость», и скоро в музыкальных переливах многозвучной поэзии нетронутых цивилизацией народов он забыл о рабстве и цепях, которыми вновь сковал его родину победивший царизм. Он нашел выход или, вернее, забвенье в освобождающей уайльдовской «лжи», расстался с людьми, которые «некрасивы и бледны», живут «в мучительно-тесных громадах домов», «окованы памятью выцветших слов», забыли о творческом чуде. Быть свободным — это значит преображать мир в своей фантазии. Победить «холодное забвенье» можно, только «создав мечту свою». «Мудрые», т.- е. люди, занятые устроением земной действительности, ему не нужны. Он не знает этой «мудрости, годной для других». Он «зовет мечтателей» и в «каждой мимолетности» видит «миры, полные изменчивой радужной игры». Этот беспечный эстетизм подернут налетом мистицизма. В пестроте и быстроте бегущих явлений и впечатлений он улавливает просветы в потусторонний мир, куда стремится уйти от постылой действительности:

Все, на чем печать мгновенья,
Брызжет светом откровенья,
Веет жизнью вечно цельной,
Дышет правдой запредельной.

Эстетизм и мистика были основой предреволюционной поэзии. Другой крупный представитель символической поэзии, Федор Сологуб, подобно Бальмонту, бежит от людей, стремится отдаться чистой мечте и беспечным фантазиям:

Быть с людьми — какое бремя!
О, зачем же надо с ними жить!
Отчего нельзя все время
Чары деять, тихо ворожить...

В своем нашумевшем романе «Навьи чары» он в следующих словах, ставших откровением для многих его читателей, высказывает ту же бальмонтовскую идею об освобождающей силе фантазии, о преображении тусклой действительности в «миры, полные изменчивой радужной игры»: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из нее сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая и бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном».

Герой «Навьих чар» Триродов нашел выход из «тесного несносного нашего мира» в «блаженную землю Ойле». Этот выход в сатанизме, в какой-то таинственной основанной им колонии с «бледными мальчиками», с убийствами, с людьми, превращенными в призмы при помощи каких-то страшных сосудов и прес-

сов. В изображении Сологуба, это — не просто удовлетворение извращенных страстей. Это — исполнение высшего назначения, осуществление плана потусторонних, только поэту ведомых сил. Это — «дерзкий и трудный замысел», разрешение тоски, «тоски до кровавого пота», обретение единства для того, кто «носит в своем теле двойственную душу, два соединяет в себе мира». Задача Триродова — «над косным и безобразным миром восставить единую волю — подвиг еще не свершенный».

Об этом же одиночестве говорит и Брюсов. И он «чужд тревогам вселенной». И для него

... Великое счастье — познав, утаить,
Одному любоваться на грезы свои,
Безответно твердить откровений слова
И в пустыне следить, как восходит звезда.

И он обладает великой способностью преображения мира:

Из жизни медленной и вялой
Я сделал трепет без конца.

И он завещает своим ученикам презрение к злобе дня, отказ от участия в борьбе за избавление человечества от страданий. Он проповедует бледному юноше со взором горящим «три завета»:

Первый прими: не живи настоящим.
Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему безраздельно, бесцельно.

III

Самый порывистый, неровный и мятежный из поэтов символистов — Андрей Белый. Его «мечты — вздыхающий обман, ледник застывших слез, зарей горящий, — безумный великан, на карликов свистящий». В его героической (северной) симфонии «молодой король» говорит «о вершинах, где вечное солнце, где орел отвечает громам». Потом покидает свой народ (та же тема, что у Бальмонта: «Я проклял вас, люди, — живите впотьмах»), потом возвращается к народу, живущему в темноте и убожестве, сбивается с дороги в лесу и погибает от бессилия. Но взамен его на сцене появляется «королевна», в улыбке которой отражена «печать Вечности», которую «бледная женщина в черном» зовет к надмирному. Королевна встречается с молодым рыцарем, жаждущим «заоблачных сновидений», которого воспитал «чудный наставник в огненной мантии, окутанный сказочным сумраком» и учивший мальчика «видеть бредни». При всей туманности этой «симфонии» в ней нетрудно разглядеть новую вариацию на ницшеанскую тему о столкновении сверхчеловека

с «слишком многими», об аристократической творческой личности, вступающей в конфликт с тем, что предреволюционные поэты называли «толпой».

К мистическим и индивидуалистическим идеям Белого примешивается своеобразное славянофильство. Если он и видит в реальном мире нечто сродное его душе, нечто такое, на что можно опереться, то это «тайны», о которых знают «русские леса и русские поля». В «Серебряном голубе» он изображает сектантов. Одного из его героев, Дарьяльского, тянет к народу, ему снится, что в глубине родного народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старинная старина — древняя Греция (Дарьяльский—классик, знаток античной литературы). «Новый видел он свет, свет еще и в свершении в жизни обрядов грекороссийской церкви. В православии и в отсталых именно понятиях православного (т.-е., по его мнению, язычествующего) мужичка видел он новый светоч в мире грядущего грека». Его сектанты — носители идеи народной революции, идеи, как-то сочетающей допетровскую Русь, ее православие, ее мужицкие бунты с современными революционными движениями. Это, как и у Мережковского, синтез революции и религии, то толкование революции, которое уже после Октября продолжит и Пильняк, отчасти Всеволод Иванов, Леонов и другие (мужиковствующие) попутчики.

Мережковский — самый мистический и самый фантастический из всех символистов. Он ищет выхода из современной, зашедшей в тупик жизни при помощи веры в наступление какого-то «третьего царства». Путь к этому царству укажет, конечно, Россия, которая откроет миру новую истинную религию. Вся предшествующая история только подготовка к этому откровению. В этой предшествующей истории было два момента. Первый момент — это все дохристианские религии. Второй — христианство. Третий момент — тот, в который человечество вступает в настоящее время и который будет последним. Стоит привести определение этих моментов, чтобы понять, до каких бредовых идей доходили представители религиозного мышления в годы, предшествующие Октябрю. Первый момент, т.-е. дохристианский период, Мережковский определяет как утверждение низшего «недиференцированного единства мира и бога, земли и неба, духа и плоти». Все дохристианские религии суть откровение бога-отца, как единого, абсолютного, безличного объекта, которым поглощается всякое частное субъективное личное бытие. Христианство, т.-е. второй момент, разрушило это единство и противопоставило друг другу те начала, которые были слиты в первом моменте, т.-е. противопоставило друг другу мир и бога, землю и небо, дух и плоть. Первая ступень религиозной эволюции есть по преимуществу религия плоти. Христианство утвердило дух в ущерб плоти. Повидимому, грядущая религия будет заключаться в синтезе этих двух моментов, в раскрытии до конца «антиномии

плоти и духа, земли и неба, мира и бога», или, как еще туманнее выражается Мережковский, «антиномия личности и общества, метафизически предельного «я» и «не-я», анархизма и социализма, разрешается лишь в синтезе, совершенном соединении богочеловека с богочеловечеством, в безгранично свободной и безгранично любовной религиозной общине, в грядущей истинной, единой, соборной и вселенской церкви».

IV

Как придет это царство божие и как будут жить тогда люди, трудно сказать. Повидимому, все это сделается по велению высших сил, воля которых известна доподлинно Мережковскому. Это фантастическое построение Мережковский противопоставляет научно-позитивному мышлению, которое утверждает, что «здешний мир — все, и нет иного мира, кроме здешнего; земля — все, и нет ничего, кроме земли». Мережковскому чудится, что подобное мировоззрение является источником мещанства, китайского застоя, отказом от возвышенных идеальных стремлений, и что конечный идеал такого мировоззрения — грядущее хамство, торжество хама, которого он почему-то пишет с большой буквы. Как для древнего эллина и персы, и скифы, и все другие не-эллины казались на одно лицо и были варварами, так в глазах Мережковского все безрелигиозные учения одинаково порождение хамства. Все это — «живущие впотьмах», как обозвал людей с их борьбой, с их земными стремлениями Бальмонт. И современная буржуазная политика и социалистическое движение в глазах Мережковского — в сущности стремление одного порядка, стремление к мещанскому идеалу. Когда он «вглядывается в лица тех, от кого зависят ныне судьбы Европы», ему вспоминаются предсказания Милля и Герцена о неминуемой победе духовного Китая. Прежде были изверги, Тамерланы, Атиллы, Борджиа. Теперь люди — как люди. Вместо скипетра— аршин, вместо библии — счетная книга, вместо алтаря — прилавок. Словом, всюду Мережковскому чудятся «коронованные Смердяковы, торжествующие хамы». Но не только среди господствующих классов, которых мы охотно уступили бы Мережковскому, нашел он одних хамов. Не лучше обстоит дело и с «гениальными вождями демократии», Лассалем, Энгельсом, Марксом, с «друзьями народа». Они, «проповедуя социализм, также не предвидят опасности «нового Китая», «духовного мещанства». У голодного пролетария и у сытого мещанина разные экономические интересы, но метафизика и религия одинаковы — метафизика умеренного здравого смысла, религия умеренной мещанской сытости. Война четвертого сословия с третьим,—говорит Мережковский,—экономически-реальная, столь же нереальна

метафизически и религиозно, как война желтой расы с белою. И там и здесь — сила против силы, а не бог против бога.

Рабочему классу, на который история возложила дело уничтожения эксплоатации и утверждение организованной трудовой жизни здесь, на земле, рабочему классу мало горя до того, что господь бог не принимает никакого участия в его борьбе против буржуазной эксплоатации, что эта борьба выглядит «нереальной метафизически и религиозно» и что это, повидимому, причиняет большие неприятности Мережковскому. Не знаем как буржуазия, но пролетариат действительно давно уже отказался в своей борьбе от всякой божественной помощи, так как прекрасно понял, кому выгодны росказни Мережковских о прошлых и грядущих «божьих царствах», утешительным обещанием которых эксплоататоры в течение веков прикрывали бессовестную эксплоатацию трудящихся масс.

Эту мистическую идею Мережковский проводит через свою в то время знаменитую трилогию об Юлиане Отступнике, Леонардо да-Винчи и Петре Великом. Он выбирает три эпохи, которые, как ему чудилось, были предчувствием облюбованного им третьего царства, слияния язычества и христианства, Олимпа и Голгофы. Около IV в. эллинисты и риторы, окружавшие Юлиана, а с другой стороны, учителя церкви сделали раннюю попытку возрождения эллинского языка и эллинского духа, гармонического слияния древнего олимпийства и нового галилейского начала «в одну еще никем на земле не испытанную и не виданную культуру». Эта попытка, неудавшаяся в IV в, была повторена в Италии в XV в., когда она снова потерпела крушение, и противоречие эллинства и христианства не было разрешено. Символом этой будущей красоты, этого единства является «из пены рожденная, холодная белая Афродита-Андиомена во всей своей нестыдящейся наготе». Ей молится юный Юлиан в первой части «Трилогии». Она появляется из тысячелетней могилы, открытая итальянцами эпохи ренессанса, снова пробуждая чувство грядущей гармонии. Миновало еще два века, и бережно провезенное через всю Европу бессмертное создание Праксителя попало к русскому царю. Как символ, как залог истинной жизни, она, идя из века в век, из народа в народ, «достигла, наконец, в победоносном шествии последних пределов земли — гиперборейской Скифии, за которой уже нет ничего кроме ночи и хаоса».

Эта статуя делает еще более ясным основную идею «Трилогии». Всякий раз, когда христианское человечество с благоговением обращается к этому языческому памятнику, оно близко подходит к грядущему царству. И тот факт, что последним этапом ее странствований оказывается Россия, как бы подчеркивает, что последнюю истину принесет миру родина Мережковского.

V

Не все поэты-символисты успокоились в несуществующем мире фантазии, не всем удалось укрыться там от надвигающихся грозных событий. У некоторых звучит в стихах тайная тревога, зловещее предчувствие недалекой грозы. Блок—один из этих поэтов, быть может, наиболее любимый и читаемый накануне Октябрьских дней. И он стремился уйти от неотвязных вопросов, не думать о злобе дня, о людях, погруженных в борьбу за свои интересы, старался глядеть куда-то вдаль:

Душа молчит. В холодном небе
Все те же звезды ей горят.
Кругом о злате и о хлебе
Народы шумные кричат.
Она молчит и внемлет крикам,
И зрит далекие миры.

Но он принадлежал к числу тех мечтателей, которые уже ощущали незаконность этой любви. И если в первой книге стихов о Прекрасной Даме его романтическое влечение к бесконечному, его влюбленность в идеальный образ свободны от потрясений; если там он подобно своим предшественникам, иенским романтикам, радостно принимает мир, исполненный тайны; если душа его не видит противоречий в явлениях действительности, потому что дыхание таинственных нездешних сил обвевает все, и добро и зло, и страдание и радость,— то в следующих книгах и в его пьесах эта гармония уже сотрясена, растет разлад в его душе. Он чувствует, что мечта обманывает, он ощущает власть конечных вещей. Он любит изображать, подобно Гейне, тщету человеческой восторженности и издеваться над романтическими грезами, оскорблять фантазию в ее собственном храме. «Жизнь безжалостно стегнула грубою веревкою кнута».

Не до нас ей, жизни торопливой,
И мечта права, что нам лгала.

Он как бы предвидит трагическую участь романтического поэта среди надвигающейся грозы. Он словно знает, что ему не будет места в мире новых отношений. «В глубинах сокровенных» своей музы он читает «роковую о гибели весть». Он хотел избежать тяжелой доли поэта, но не устоял перед «влекущей силой» своей музы, принял ее дивные и страшные дары:

Я хотел, чтоб мы были врагами.
Так за что ж подарила мне ты
Луг с цветами и твердь со звездами —
Все проклятье твоей красоты?

Для иных она — «муза и чудо», для него — «мученье и ад». Он переживает «роковую отраду в попиранье заветных святынь».

Одно из самых характерных произведений, свидетельство растерянности и безнадежной тоски лучших представителей тогдашней интеллигенции,— пьеса Блока «Роза и крест». Здесь Блок дает романтический образ семнадцатилетней графини Изоры, которая занемогла тоской по неведомому. «Бесцельным зовом» звучат в ее душе отрывки песни, которую она тщетно старается припомнить. По ночам ее посещают странные сны, в лунном луче встает перед нею незнакомый рыцарь, — и странно и сладко молиться ему. Когда влюбленный в нее Бертран приводит в замок автора песни, и графиня услыхала ее на празднике, она лишается сознания,—она не может признать в жалком старике Гаэтане автора томившей ее песни. Очнувшись, она чувствует, что чары рассеялись, ее душа освобождается от тоски, и она находит утешение в объятиях красавчика-пажа, пошляка Алискана. Романтическая трагедия кончилась балаганом. Пошлость победила мечту: «мальчик красивый лучше туманных и страшных снов».

Самым законченным глашатаем поколения, сознательная жизнь которого началась в первые годы XX в., был Леонид Андреев. В его глазах жизнь представляется каким-то кошмаром. Над судьбой человека властвует «зловещая и таинственная предначертанность». Идеолог бессильного поколения, неспособного к борьбе, оторванного от активных и здоровых классов страны, испуганный, бесплодно мечущийся и ищущий выхода, Леонид Андреев кончает пессимизмом, истерикой и призывами к самоубийству. Герой одного из его ранних рассказов — Сергей Петрович — отвергнул все формы деятельности. Не найдя смысла ни в героизме, ни в преступлении, ни в службе (в каком-нибудь «акцизном ведомстве»), он приходит к заключению, что «жизнь — узкая клетка, и часты и толсты ее железные прутья, и только один незапертый выход имеет она». Этот выход — самоубийство. Стать свободным,— это значит умереть. «Пусть сгибаются те, кто хочет, а он ломает свою железную клетку, и, жалкий, тупой и несчастный человек, в эту минуту он поднимается выше гениев, королей и гор, выше всего, что существует высокого на земле, потому что в нем побеждает самое чистое и прекрасное в мире — смелое, свободное и бессмертное человеческое я».

Вся последующая литературная деятельность Андреева была в сущности развитием доказательств человеческого бессилия перед властвующими над миром злыми и враждебными человеку силами. Ни разу не попытался Андреев заглянуть в тот мир, где куются формы новой жизни, где царствует вера в беспредельную мощь человеческого гения, в непобедимость правильно организованного человеческого общества. И даже тогда, когда он касается

злобы дня, в таких произведениях, как, например, «Царь Голод», где изображено в туманных символических образах восстание бедняков против богатых, или «Савва», где повествуется о неудачной попытке анархиста взорвать чудотворную икону и разоблачить обман монахов, «Рассказ о семи повешенных», принятый за протест против смертной казни, «Красный смех», кошмарная картина русско-японской войны, «Сашка Жегулев», добродетельный разбойник, разновидность шиллеровского Карла Моора, мстящий неправедному обществу экспроприациями и разгромами помещичьих усадеб,— даже эти произведения больше говорят о хаосе и кошмарах, мучивших Андреева, чем о каком-нибудь общественном мировоззрении, о каких-нибудь продуманных формах борьбы с общественным злом. Но литературными событиями были не столько эти произведения, сколько другие, в которых Андреев раскрывал всю бездонную пустоту своего внутреннего мира, всю бездну своего пессимизма. В нашумевшей в свое время повести «Василий Фивейский» он доказывал бессилие веры, в рассказе «Мысль» — бесплодность мысли, в «Иуде» — обманчивость любви, в «Жизни человека» — безнадежность какой бы то ни было борьбы с роком, с «железным предначертанием» пути каждого человека. Наконец, в «Анатэме», богоборческой трагедии, он уличает в противоречии и в злобе бога, который украл у человека истину и бросил его в омут безысходной тьмы и страданий.

VI.

Антисоциальный характер всей этой литературы вполне отвечал тогдашним настроениям русской интеллигенции. Каждый за себя, каждый ищет выхода в пределах своей собственной личности, никто не думает о сочетании усилий, о коллективных действиях. Среди методов индивидуального решения задачи едва ли не самым тревожным и опасным было то решение, которое указывал Арцыбашев в романе «Санин», имевшем беспримерный успех и произведшем небывалый шум. Арцыбашев — писатель по преимуществу «физиологический». Физиология — его точка отправления. Санин — огрубленный ницшеанец, циничный эгоист, проповедующий единственный закон — удовлетворение своих потребностей. Санин отрицает все: мораль, всякое самоограничение, книги и теории, принципы и общество. Нет ничего, все — пустота. Разговоры об «общей пользе» — болтовня.

Вот некоторые из замечательных афоризмов этого героя, о котором ночи напролет спорили студенты и курсистки того времени, которым зачитывались сотни тысяч читателей: «Моя жизнь — это мои ощущения приятного и неприятного, а что за пределами — чорт с ним!». «Я знаю одно, я вижу и хочу, чтобы жизнь не была для меня мученьем. Для этого надо прежде всего удовлетворить

свои естественные желания. Желание — это все: когда в человеке умирают желания, умирает и его жизнь, а когда он убивает желания — убивает себя». И, наконец, следующие рассуждения о мерзавце: «Он делает то, что для человека совершенно естественно, он видит вещь, которая ему не принадлежит, но которая хороша,— он ее берет; видит прекрасную женщину, которая ему не отдается, он ее возьмет силой или обманом. И это вполне естественно, потому что потребность и понимание наслаждений и есть одна из немногих черт, которыми естественно человек отличается от животного. Животные, чем больше они — животные, не понимают наслаждений и неспособны их добиваться. Они только отправляют потребности. Мы все согласны с тем, что человек не создан для страданий, и не страдания же идеал человеческих стремлений... Человеку от природы не свойственно воздержание, и самые искренние люди — это люди, не скрывающие своих вожделений, т.-е. те, которых в общежитии называют мерзавцами». Такие пути указывал один из самых популярных писателей того времени.

Воровский считает Санина выразителем тогдашнего нигилизма, возникшего как реакция против политических и этических норм, властвовавших над интеллигенцией: в предшествующий период. Санинство, по мнению этого критика, есть отказ от полувековой традиции разночинской интеллигенции: от служения угнетенным классам—в общественной жизни, отказ от императива долга—в личной. Эта интеллигенция,—писал Воровский,—окончательно уходит от трудящихся масс, но в капиталистическом обществе такой уход неизбежно приводит в объятия господствующей буржуазии.

Спускаясь ниже, можно было бы отметить еще одно литературное явление, свидетельствовавшее о падении вкусов, об упадке общественных интересов, о пониженных требованиях к литературе. Мы имеем в виду Вербицкую и ее знаменитые «Ключи счастья». Это — еще более огрубленное и опошленное ницшеанство, еще более обывательская проповедь личной свободы. Все ее многочисленные героини и герои упрощенно понимают эту свободу. Инстинкт и страсти — все. Следовать им без рассуждений, не ограничивать своей личности никакой дисциплиной, никакими сдерживающими началами — это значит быть свободным и прекрасным человеком. Романы Вербицкой переполнены сентенциями вроде следующей: «Если страсть утром бросает вас в объятия одного, а вечером другого, то вы должны следовать ее призыву» и т. д.

По отчетам библиотек, ни один автор того времени не пользовался таким успехом, как автор «Ключей счастья», и только Толстой мог конкурировать с этой писательницей, успех которой был так показателен для настроений и умственных интересов широких кругов читателей накануне революции.

VII

Наиболее выдающиеся из упомянутых писателей принадлежали к символической школе. Их органом был «Северный вестник», руководимый Любовью Гуревич и А. Волынским. Позднее все главные представители символизма сосредоточились в журнале «Весы», «Золотое руно», в изданиях Скорпиона. В ряде книг и статей (Мережковский, «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1893; А. Волынский, «Борьба за идеализм», 1900; Бальмонт, «Горные вершины», 1904, сборник, где напечатана его статья о символизме; Брюсов, «Ключи тайн»,— «Весы», 1904; Андрей Белый, «Критицизм и символизм», «Весы» 1904, «Символизм как миропонимание», «Мир искусства», 1904; Вячеслав Иванов, «Две стихии в современном символизме», «Заветы символизма», «Мысли о символизме», в его сборниках «По звездам» и «Борозды и межи» и др.) символисты развили теорию новой поэзии, которую они противопоставляли предшествующим реалистическим и общественным тенденциям в литературе.

По определению Мережковского, три главных элемента нового искусства,— это мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности. Символизм, по его мнению, отвечает потребностям поколения конца XIX в., несущего «в душе своей возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце». Символизм есть протест против преобладающего реалистического «вкуса толпы», против «художественного материализма, соответствующего научному и нравственному материализму», против «пошлой стороны отрицания, отсутствия высшей идеальной культуры, цивилизованного варварства среди грандиозных изобретений техники», что «наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству».

Общественный смысл символизма, как протеста против предшествующих настроений, ясен и Волынскому: «Если миросозерцание человека из материалистического стало после долгой внешней и внутренней борьбы миросозерцанием идеалистическим, то отсюда следует, что к природным силам искусства прибавилась новая сознательная сила, согласная с его бессознательными стремлениями». Волынский так определяет символизм: «Символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества». По определению Бальмонта, символизм — «это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом... В то время как поэты-реалисты рассматривают мир наивно, как простые наблюдатели, подчиняясь вещественной его основе,

поэты-символисты, пересоздавая вещественность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерии. Сознание поэтов-реалистов не идет далее рамок земной жизни, определенных с точностью и с томящей скукой верстовых столбов. Поэты-символисты никогда не теряют таинственной нити Ариадны, связывающей их с мировым лабиринтом Хаоса, они всегда овеяны дуновениями, идущими из области запредельного, и потому как бы против их воли за словами, которые они произносят, чудится гул еще других, не их голосов, ощущается говор стихий, отрывки из хоров, звучащих в Святая Святых мыслимой нами Вселенной». Этот же мистический характер символической поэзии, этот взгляд на искусство как на замену религии, как на средство проникновения в потусторонний мир—высказывает и Брюсов: «Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создание искусства — это приотворенные двери в Вечность». Из тюрьмы, в которой мы замкнуты, есть просветы, выходы на волю. «Эти просветы — те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновенья прозренья, вдохновенья». Брюсов считает, что искусство — познание мира «вне рассудочных форм, вне мышления по причинности». Он приглашает не мешать новому искусству, хотя оно и кажется бесполезным и чуждым современным нуждам, потому что «мы живем в вечности».

Таким образом, самая теория символизма ясно указывала, что это поэзия той интеллигенции, которая ушла от действительности, обратилась от реальных фактов к потустороннему миру и к миру индивидуальных впечатлений. Эта поэзия немало содействовала раскрытию утонченных настроений и подсознательной жизни современной мыслящей личности. Символизм обогатил русскую поэзию новыми мотивами, довел до небывалого совершенства гибкость и музыкальность стиха, выдвинул замечательных виртуозов ритма и звуков. Символистов часто называли декадентами, хотя сами они отделяли себя от последних. Декадентство выросло из того же источника, что и символизм, оно было реакцией против материализма. «Люди,— говорит Волынский,—называющие себя декадентами, бросились искать новых форм, небывалых словесных сочетаний для передачи своих еще неясных настроений». Более детально определяет грань, отделяющую символизм от декадентства, один из корреспондентов «Северного вестника»: «Символизм, прежде всего, диаметрально противоположен декадентству. Быть может, даже не следовало бы упоминать о декадентстве рядом с символизмом. Но, повторяю, эти два понятия так печально смешались в умах людей даже наиболее почтенных, что невольно хочется разделить их навсегда.

Декадентство, как оно явилось во Франции (у нас его не было, были плохие подражания, не заслуживающие внимания) — лишь неумелый, ранний, болезненный протест против слишком упорного материалистического и натуралистического настроения в искусстве. Измученная и слабая душа, уже обреченная на смерть, доходит до крайности, лишь бы победить ненужную и грубую силу материализма. Декаденты бегут в «чистое» искусство (без символизма), в звуки, в индивидуализм, который тоже отрицает символизм. Декадентство родилось, стремилось к смерти и умерло, большое и слабое. Декадентство боялось разума, чистоты понимания. Символизм не рождался и потому не может умереть».

Несмотря на грань, отделяющую декадентство от символизма, оба течения являются в конечном счете ветвями, расходящимися от одного ствола. В то время как символизм есть определенное мистическое мировоззрение, декадентство представляет собой утонченность ради утонченности. В то время как символизм облекает в поэтическую форму определенное мистическое содержание, свое стремление приобщиться к таинственному потустороннему бытию, зачерпнуть «стихии запредельной», декадент любит сочетания слов ради них самих, любит чистое звучанье, всякую изощренность и изобретательность. Его радует музыкальность сама по себе, переливы звуков, тот аромат слов, который не связан ни с их смыслом, ни с их содержанием. В своей книге «Поэзия как волшебство» Бальмонт создал культ чистых звуков, чистой музыки слов. Такие стихи, как «Лютики», «Ландыши», «Ласки любовные» или «Чуждый чарам черный челн», могут служить образцами декадентского стиля так же, как и следующее, например, стихотворение Брюсова:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.
Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.
И прозрачные киоски
В звонко-звучной тишине,
Вырастают словно блестки
При лазоревой луне.

Декадентство, в своих крайних выражениях превращавшееся в бессмысленный набор музыкальных звуков, вызывало немало насмешек. На декадентство писали пародии сами же символисты. Пример такой пародии — написанная Блоком «Корреспонденция К. Д. Бальмонта из Мексики»:

Увлеченный упоенный, обнаженный, совлеченный,
Относительно одежд;
Я искал других надежд,
Озираясь,
Упиваясь,
С мексиканкой обнимаясь,
Голый, голый — и веселый,
Мексиканские глаголы
Воспевал,
Мексиканские подолы
Целовал,
Взор метал
Из-под пьяных, красных, страстных,
Воспаленных и прекрасных
Вежд...

VIII

Еще до революции в среде самих символистов началась реакция против этого направления, против двух его главных тенденций: во-первых, против мистицизма и туманностей, его стремления к непонятному, его «оракульских и жреческих» задач, а, во-вторых, против его увлечения музыкальной, чисто-звуковой основой стиха, свободного от смысла и содержания,— стиха, низведенного на роль побрякушки.

Зимой 1912/13 г. несколько поэтов отделилось от символизма во главе с Гумилевым и Городецким, образовавшими новое направление под именем акмеизма (от слова ακμή — высшая степень чего-либо, цветущая пора) или адамизма (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь). Сущность нового направления заключалась в том, что оно с любовью отнеслось к вещам, к их земным очертаниям, в противоположность символизму, искавшему в видимых вещах просветов в невидимый таинственный мир. В 1913 г. в журнале «Аполлон» были опубликованы манифесты Гумилева («Наследие символизма и акмеизм») и Городецкого («Некоторые течения в современной русской поэзии»).

Признавая связь акмеизма с символизмом, Гумилев указывал на то, что символизм закончил свой круг развития, и что новое направление требует «большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом». Еще более четко проводил предельную черту между обоими направлениями Городецкий: «Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм, в конце концов, заполнив мир «соответствиями», обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными

мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удалая хороша своими бубенцами, ямщиком и конями; а не притянутая под ее покров политикой. И не только роза, звезда Маир, тройка — хороши, т. е. не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно. После всех «неприятий» мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий. Отныне безобразно только то, что безобразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием».

Если символическую поэзию можно сблизить с музыкой, то акмеизм приближается к искусствам пространственным, к живописи, скульптуре и архитектуре; его материал — краска, мрамор и камень, он восстает против текучести символической поэзии, для него искусство есть состояние равновесия прежде всего, искусство есть прочность, и символисты нарушили «царственную прерогативу искусства — быть спокойным во всех положениях и при всяких методах».

Акмеизм выдвинул ряд талантливых поэтов: Гумилева, Анну Ахматову, Осипа Мандельштама, Городецкого, Нарбута, Зенкевича и др., и тем не менее, это направление, как будто возвращавшее поэзию к земле и к реализму, не было тем направлением, которому принадлежало будущее. В сущности акмеисты не отличались от символистов по своему романтическому отношению к миру. Реально подходя к вещам, они все-таки только любовались ими, они не делали реальных выводов, не будили активного отношения к ним. Для них вещи остались экзотикой, хотя они видели их ясно, любили их рельефы, цвета и линии и не искали в них путей к таинственным сферам. Поэтому их поэзия какая-то кунсткамера, огромная копилка редких и прекрасных вещей. Они, быть может, еще более равнодушны, чем символисты, к злобе дня. Для них мир статичен, красота—в спокойствии, в неподвижности, в монументальности. Гумилев перевел стихотворение Теофиля Готье «Искусство», тоже своего рода эстетический манифест; стихотворение начинается словами:

Искусство тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней:
Стих, мрамор иль металл.

Гумилев блуждает по экзотическим странам, Египту и Абиссинии, и его книги стихов («Путь конквистадоров», «Жемчуга», «Колчан», «Миг», «Костер», «Фарфоровый павильон», перевод книги Теофиля Готье «Эмали и камеи» и пр.) в большинстве слу-

чаев музеи, где собраны редкие растения, редкие звери и люди, леопарды и змеи, дикие воины в леопардовых шкурах и причудливые пейзажи. Быть может, этим объясняется его влюбленность в монархию, в гербы и геральдические книги, во все то, что представляет собой утвердившиеся веками формы, его преданность старому режиму, приведшая его к гибели.

Еще более ясно сказывается эта отчужденность акмеистической поэзии от самых значительных задач времени в стихах, быть может, наиболее талантливой представительницы школы— Анны Ахматовой. В противоположность символизму,—говорит В. М. Жирмунский,—стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны, при чтении они не поются, и не легко было бы положить их на музыку. У Ахматовой редки аллитерации и внутренние рифмы, даже обычно рифмы в конце слова не назойливы, не преувеличенно богаты, а по возможности затушеваны. У нее часты неполные рифмы или «рифмоиды»: «лучи—приручить», «встретить — свете», «губ—берегу». В строгий гармонический аккорд вносится тем самым элемент диссонанса. Содержание ее поэзии по преимуществу — мир интимных переживаний, тихая молитва, религиозное чувство. Но у символистов — это непосредственное чувство бесконечного, «слияние с божеством божественной души человечества». У нее «религиозность носит характер не мистического прозрения, а твердой и простой веры, ставшей основой жизни; и эта отстоявшаяся, успокоенная положительная вера входит в самую жизнь, приобретает сложившиеся исторические бытовые формы, проявляется в обстановке ежедневного существования, в обряде, в привычных религиозных действиях и предметах религиозного служения». Душевное состояние ее раскрывается не в лирических излияниях, а в соответствующих этому состоянию явлениях внешнего мира. Если и нужно изобразить тоскующую безответную любовь, она отметит ее внешнее выражение:

Потускнели и, кажется, стали уже
Зрачки ослепительных глаз.

С точки зрения общественной акмеизм был продолжением символизма, тем же бегством от злобы дня, новой формой для старых романтических и индивидуалистических переживаний.

IX

Лучшие традиции русской литературы тускнели в этой атмосфере мистики и эстетизма. Однако, нельзя утверждать, что они замерли совершенно. Литература, далекая от порывов в небо, литература, связанная с реальной жизнью, продолжала существовать. Рядом с символизмом и акмеизмом конец XIX и начало XX в. выдвинули ряд талантливых писателей-реалистов. Именно это направление было по преимуществу той

художественной формой, в которую облекали свои идеи писатели, не бежавшие от жизни, но внимательно ее изучавшие, искавшие разрешения общественных противоречий в пределах земли, а не в заоблачных высотах. Это было то общее, что объединяло чрезвычайно несходные дарования, несходные и по художественной манере и по общественным настроениям. В реалистической литературе — богатое разнообразие воззрений, начиная с объективного изображения умирающих форм жизни, картин запустения дворянских усадеб и кончая радикальными тенденциями и даже марксистскими подходами к явлениям.

Наиболее яркой фигурой среди писателей-общественников предоктябрьской эпохи является Максим Горький, вдохновитель сборников «Знания», выходивших с 1904 по 1913 гг. и объединивших лучших писателей-реалистов. Сборники не были органом определенной литературной школы, но как-то так само собой вышло, что в них принимали участие, главным образом, писатели-бытовики и общественники, поддерживавшие традиции русских классиков. Среди участников «Знания» мы находим имена Куприна, Скитальца, Юшкевича, Чирикова, Веры Фигнер, Вересаева, Шолом Аша, Шмелева, Бунина, Серафимовича и др. Все это в большинстве случаев писатели, примыкавшие к либеральным и радикальным течениям в тогдашней литературе. Правда, здесь было немало интеллигентов, которые не вынесли огненного испытания Октября и, попав в схватку между двумя мирами, испугались грозного лица революции и в решительную минуту присоединились к реакционным силам. Но здесь были и такие, как Горький, Вересаев, Серафимович, отчасти Юшкевич и др., которые так или иначе примкнули к революции.

Среди писателей-реалистов мы встречаем таких, как Бунин и Алексей Толстой, как бы завершающих традиции усадебно-дворянской литературы, изображающей последние судороги помещичьего быта. В романах Алексея Толстого — потомки Лаврецких и Обломовых, окончательно выродившиеся кутилы, чудаки и самодуры, хранители старины и дедовских обычаев. Особенным успехом пользовалась его пьеса «Касатка», где выведен превосходный тип такого безвольного опустившегося барина.

Бунина называют поэтом деревенского запустения. Обычные образы его поэзии — запущенные сады и покосившиеся усадьбы, пыльные гардины, летний свет, ложащийся «хрустальным золотом на клавесины, на ветхие ковры и выцветший паркет», рухлядь, тлен, паутина под образами и запертые двери, старая няня и могилы предков, каменные кладбищенские плиты и тяжелые воспоминания о том, как «в селе ковали цепи, засекали, на поселенье гнали...» В одном стихотворении, так и озаглавленном «Запустение», мы находим следующие, почти пророческие строки:

Мне на покой давно, давно пора...
Поля, леса,— все глохнет без заботы...
Я жду веселых звуков топора,
Жду разрушенья дерзостной работы,
Могучих рук и смелых голосов.
Я жду, чтоб жизнь, пусть даже в грубой силе,
Вновь расцвела из праха на могиле.
Я изнемог, и мертвый стук часов
В молчании осенней долгой ночи
Мне самому внимать нет больше мочи.

Бунин продолжает повесть, старую длинную повесть о лишнем человеке, о вечном русском страннике, не находящем себе места еще со времен Алеко, Печорина и Онегина. Он беспрерывно странствует, стремится и в св. Софию, и в Грецию, и на Нил, близ сфинкса, видевшего лицо Моисея, в страну Авраама и Сарры, к Баалбеку, к руинам капища, воздвигнутого самим Каином, «в гордости и безумии». Иногда он в филигранно отделанных и законченных картинах, быть может, сам того не сознавая, раскрывает пустоту и ложь современной жизни, как сделал он это в своем превосходном рассказе о «Господине из Сан-Франциско», выставляет беспросветную жизнь деревни и тьму мужицкого бытия («Деревня»). Но чаще он бродит бесцельно, мечтая у руин о превратностях человеческой судьбы, о бренности земного существования и одевает весь мир своею печалью.

Реалистическая литература в целом, несмотря на драконовскую цензуру, отражала подавленное состояние, в котором находились живые силы страны. Эта литература, идущая от бытия к сознанию, от мира внешнего, мира в ней—к внутреннему миру писателя, а не наоборот, как это было у символистов,—реалистическая литература не могла не выявить того, что происходило в тогдашней России. Превосходные рассказы Куприна изображали язвы жизни по преимуществу военной среды, русского офицерства, пустой и бессодержательной жизни, в которой глохли всякие живые порывы, всякое стремление к творчеству, угасала мысль, умирали энергия и воля. Один из даровитейших представителей русского реализма, Евгений Замятин, дал волнующее изображение провинциальной глуши («Уездное»), картины прозябанья, растительной жизни, на которую обречены десятки миллионов обитателей огромной страны. Не менее показательными были романы Чирикова, потрясающие рассказы Юшкевича об еврейском быте и еврейских погромах, этих кровавых и позорных подвигах царского режима, романы И. А. Новикова («Между двух зорь»), увековечившие интеллигентские настроения той эпохи, повести Шмелева, прославившегося своим «Человеком из ресторана», яркие повести о забитых и униженных людях, о сытых и равнодушных эксплоататорах, о начинаю-

щихся сменах и потрясениях,— все это как бы предчувствие недалекой грозы.

X

Но само собой разумеется, если искать среди этих писателей нитей, протягивающихся к Октябрю, то нужно обратиться к тем, кто в той или другой степени угадывал будущую роль пролетариата. В этом отношении любопытен отрывок из автобиографии Вересаева, прекрасно изображающий один из важнейших моментов в истории нашего общественного развития, именно перелом, совершившийся в умах молодежи в девяностых годах истекшего столетия, когда после разгрома народничества, утраты веры в мужика, периода растерянности и пессимизма русская интеллигенция узнала о существовании новой восходящей силы — рабочего класса. «Общественное настроение,— пишет Вересаев,—было теперь совсем другое, чем в восьмидесятые годы. Пришли новые люди — бодрые и верящие. Отказавшись от надежд на христианство, они указали на быстро растущую и организующуюся силу в виде фабричного рабочего, приветствовали капитализм, создающий условия для развития этой новой силы. Кипела подпольная работа, шла широкая агитация на фабриках и заводах, велись кружковые занятия с рабочими; яро дебатировались вопросы тактики. Теперь чуждою и непонятною показалась бы проповедь «счастья в жертве»; счастье было в борьбе,— в борьбе за то, во что верилось крепко, чему не были страшны никакие «сомненья» и «раздумья». Летом 1896 г. вспыхнула знаменитая июльская стачка ткачей, поразившая всех своей многочисленностью, выдержанностью и организованностью. Многих, кого не убеждала теория, убедила она,— меня в том числе. Почуялась огромная, прочная, новая сила, уверенно выступающая на арену русской истории. Я примкнул к литературному кружку марксистов (Струве, Туган-Барановский, Калмыкова, Богучарский, Неведомский, Маслов и др.). Находился в близких и разнообразных сношениях с рабочими и революционной молодежью».

В это время, по свидетельству того же Вересаева, т.-е. в середине девяностых годов, молодежь уже зачитывалась книгой Плеханова «О монистическом взгляде на историю» и благоговейно старалась понять и усвоить первые главы «Капитала», «редкой в те годы книги, которую, как евангелие, переносили из кружка в кружок». Этот закал, приобретенный Вересаевым в молодые годы, помог ему выдержать испытание Октября, которого не выдержали столь многие русские интеллигенты. Он не сбился с пути, когда упомянутые им столпы марксизма — Струве, Туган-Барановский и другие — повернули к идеализму, сохранил бодрость и веру во время реакции, наступившей после разгрома первой революции, во время всеобщего увлечения мистикой, эротикой

и другими больными настроениями. Вересаев был истинным бытописателем русской интеллигенции предреволюционного периода. Его мысль неустанно работала над решением общественных проблем, и если он не свободен от интеллигентских навыков и морализированья, то его сближает с Октябрьской революцией трезвый реализм и никогда не оставлявшее его убеждение, что дело освобождения человечества будет совершено усилиями трудящихся, эксплоатируемых масс. В своих романах и повестях («На повороте», «К жизни», «В пути», «Конец Андрея Ивановича» и др.) он не только отмечает пути развития интеллигентского сознания, но и выводит цельные и сильные характеры идущих к своей цели сознательных рабочих. В «Записках врача» и в записках, которые он написал во время японской войны, он нередко ярко выявляет тот характер лжи, на которой построена была современная ему русская жизнь.

В полном смысле слова октябрьским писателем до Октября можно назвать Серафимовича. Он плохо мирился с читателем того времени, с широкими кругами интеллигенции, глашатаями которой были певцы мистических устремлений, бессилия, отчаянья, бесплодных мечтаний и усадебных запустений. Как-то неохотно, с опаской, со страхом перед этой грубой и страшно правдивой творческой силой, подходила к нему публика, дававшая тон литературе. Зато «своего» почуяли те, в ком клокотала ненависть, кто в копоти заводов, среди грохота машин готовились расправить свои скрюченные члены и опрокинуть царство эксплоататоров. Уже тогда его небольшие книжечки, копеечные листовки в издании «Донской речи», «Знания» шли в самую гущу трудящихся. Но только с наступлением Октября его талант развернулся во весь свой рост, и он занял место в первых рядах пролетарской литературы. Он единственный из старых писателей примкнул с первого дня безоговорочно к Октябрьской революции, не обращая внимания на ненависть и гонения со стороны его сверстников, еще влиятельных и сильных в первые дни Октября.

XI

И, наконец, тот, кого по справедливости прозвали «буревестником» — Максим Горький. Горький никогда не был последовательным и выдержанным партийцем, никогда не мог удержаться в пределах определенной политической программы или даже определенного направления. И, тем не менее, читающая публика не ошиблась, когда почуяла в нем провозвестника революции. Казалось бы, ни содержание, ни формы его произведений не давали к тому основания. Его первые рассказы («Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Челкаш»), его знаменитая «Песня о Соколе», — это гимны стихии, неорганизованной, разнузданной силе,— это ницшеанский идеал личности, осуществляющий себя,

личности разрушительной, антиобщественной, разбивающей все препоны вокруг себя во имя выявления всех своих сил. Эти босяки, которых Горький противопоставлял мещанству, жалкому обществу с жалкими интересами, не были теми элементами, которые могли создать новое, более совершенное общество. Горький был индивидуалистом, он начал с гимнов Соколу, тому Соколу, который совершал бесцельные полеты в небо, только для того, чтобы испытать счастье битвы и погибнуть. «Безумству храбрых» пел он песню, а между тем историю предстояло делать не храбрым безумцам, а мужественному расчету, дисциплинированному разуму.

И, тем не менее, публика не ошиблась. Если Горький не был выдержанным политиком, то в качестве художника он был, быть может, самым глубоким выразителем мироощущения личности, которой предстояло в ближайшем будущем занять командные высоты жизни. Было несколько причин, которые делали Горького глашатаем творческих сил, подготовлявших дело создания нового общества. Он явился снизу, он прошел суровую школу жизни, воспитывался у деда, бывшего бурлака, позднее разжившегося, а затем разорившегося, видел грубость, с детства знал побои, был «мальчиком» в магазине обуви, где «сварил себе руки кипящими щами», за что был отослан к деду. Был учеником у повара на пароходе, из поварят попал к чертежнику, торговал иконами, служил сторожем на железной дороге, был крендельщиком, булочником, живал в трущобах, ходил пешком по России и т. д. Оттуда с низов Горький принес свою анархическую стихийную любовь к свободе, оттуда ворвался он в круги растерянной интеллигенции. Но все эти мятущиеся, ищущие и не находящие не могли не почувствовать в лице Горького как раз того, чего недоставало предреволюционной интеллигенции: это была цельная личность, органическая сила, натура, в которой волевая стихия господствовала над созерцанием и рефлексией. Было еще и многое другое, что заставляло видеть в Горьком поэта марксизма, как ни странно звучит подобное сочетание слов. Деревня, крестьянин в первых рассказах Горького — та конкретная форма, те реальные образы, в которых он обличает мещанство с его собственническими инстинктами, с его жадностью, с его узеньким кругозором, с отсутствием отваги, риска, полетов и творческих выступлений. Если признать, что такая доктрина, как марксизм, есть не только политическая и социальная программа, не только философия, новая концепция мира, новое миросозерцание, что она связана с определенным психологическим типом, с новым своеобразным мироощущением, то Горький был марксистом, был тем типом, которого жадно искали зиждительные силы эпохи, творческие классы, еще задавленные, но уже прорывавшиеся наружу. Если рабочий класс пришел к революции от горького опыта борьбы с эксплоатацией, если,

начав войну за экономическое освобождение, он неизбежно приведет к преобразованию всех форм жизни и к освобождению человеческой личности, то Горький начал с этого последнего угла. В строе жизни, утвержденном на эксплоатации, он прежде всего видел эту подавленную человеческую личность, связанные крылья человеческого вдохновения, убитое творчество, тяжелые гири, мешающие полету, влекущие к земле. У него и у революции было единое стремление. Между ними могли быть и было немало недоразумений, но рано или поздно они не могли не встретиться и не пойти рука об руку.

Если он издевается над всякой дряблостью, над интеллигентской рефлексией, над либеральной болтовней, над обывательщиной («Озорник», «Мещане», «Дачники»), если он показывает бессилие культуры перед звериным инстинктом («Варенька Олесова»), то он недолго остается на этой позиции отрицания и разрушения, недолго исповедует культ стихийной недисциплинированной силы. Уже в романе «Фома Гордеев» Горький ясно различает отдельные социальные группы, улавливает те конкретные социальные образования, в которые формируются силы, играющие активную роль в жизни. Это — капиталист Маякин, знающий, чего он хочет, умеющий проявить железную волю, свободный от колебаний и сомнений, достаточно сильный, чтобы отстаивать свои капиталы, свою алчность, свою творческую роль в жизни. Это, с другой стороны, рабочие, среди которых «так хорошо, свободно дышится одинокому, отравленному жизнью человеку». Впервые в этом рассказе так ясно показал устами Ежова Горький то, что привело его к пролетариату. Он пришел к нему почти от своего эстетического запроса, от своей жажды творчества и простора. Его привел туда не анализ социальных отношений, а художественный инстинкт. Он обратился сюда не потому, что знал, согласно учению Маркса, что индивидуально-предпринимательский анархический метод производства должен смениться организованным коллективным, что капиталист стоит препоной на пути к этой неизбежной революции, что пролетариат — тот класс, который совершит ее. Он пришел сюда потому, что как великий художник-общественник здесь, среди пролетариата, почувствовал бесконечные, открывающиеся этому классу творческие возможности, понял, что именно служение этому классу открывает просторы творческому гению, что здесь найдет твердую почву бесплодно мечущаяся интеллигентская мысль. «Я,— говорит Ежов,— не один... нас много таких, загнанных судьбой, разбитых и больных людей... Мы несчастнее вас, потому что слабее и телом и духом, но мы сильнее вас, ибо вооружены знанием, которое нам некуда приложить... Без вас мы — без почвы, вы без нас — без света... Мы судьбою самою созданы для того, чтобы дополнять друг друга... Это вы должны создать новую культуру... все свободное, живое и яркое».

Этот романтизм, эта любовь к красоте, творчеству, к чему-то возвышающемуся над обыденной действительностью не покидают Горького и в дальнейшем, когда он открыто примыкает к социал-демократии и пишет свою замечательную повесть «Мать», повесть о борьбе пролетариата против предпринимателей. Эта мать рабочего идеализирована. В повести много приподнятого, много «построенного», нереального. В то время как критика увидала в ней симптом начинающегося упадка горьковского таланта, усматривала большие дефекты в художественном отношении, в это время миллионы не только русских, но и европейских рабочих зачитывались этой книгой. Напряженная мысль художника, страстно ищущего путей к освобождению рабочего класса, работа этой совестливой мысли, это серьезное, вдумчивое отношение к самым значительным проблемам современности, внимательное изучение, стремление понять все моменты рабочей борьбы,— это важное и нужное дело искупало в глазах пролетариата отсутствие отделки, стройной композиции и вообще всего того, что делает роман легким и удобочитаемым. Колоссальный успех повести «Мать» лишний раз подтвердил, что трудящиеся массы требуют писателя-руководителя, а не развлекателя и увеселителя. Этот же романтизм побудил Горького отдать дань богоискательству,— течению, ставшему модным после разгрома революции и временного торжества реакции.

XII

Горький не только принес мироощущение пролетариата в литературу, он был ранним организатором пролетарских литературных сил. Его имя тесно связано с первыми неуверенными шагами пролетарских писателей. В течение 1906 — 10 гг. Горьким, по его собственному признанию, было прочитано более 400 рукописей, принадлежавших писателям-самоучкам. «В огромном большинстве,— говорит он,— эти рукописи написаны малограмотно, они никогда не будут напечатаны, но в них запечатлены живые человеческие души, в них звучит непосредственный голос массы, они дают возможность узнать, о чем думает встревоженный русский человек в долгие почи шестимесячной зимы».

Нужен был его орлиный глаз, великая способность прозрения, чтобы в те времена, когда Бальмонты занимались изысками, выше всего ценили музыкальность слов и причудливость ритмов, чтобы написать эти строки: «Радость — что все больше и больше неуклюжих стихов, неумелой прозы и все выше, бодрей звучат голоса пишущих; чувствуешь, как в низших пластах жизни разгорается у человека сознание его связи с миром, как в маленьком человеке растет стремление к большой широкой жизни, жажда свободы... И так воодушевляюще жарка надежда на то, что скоро уже встанет, выпрямится наш пригнетенный народ

и бодро, со свежей силой, вступит в общечеловеческую работу создания новой культуры, новой истории». Задолго до наших боев за пролетарскую литературу Горький выступил на защиту «неуклюжих стихов» и «неумелой прозы», потому что умел смотреть на литературу диалектически, потому что знал, что за ней будущее, что то, что носит в себе зерно развития и победы, прекраснее того, что умирает, хотя бы первое было слабо и робко, а второе изысканно и самоуверенно. «Когда история,— обращается он к авторам первого сборника пролетарских писателей,— расскажет пролетариату всего мира о том, что пережито и сделано вами за 8 лет реакции,— рабочий мир будет изумлен вашей жизнедеятельностью, бодростью вашего духа, вашим героизмом. Может быть вы сами не сознаете и не замечаете, как много сделано вами, но будущее поколение русских рабочих и весь пролетарский мир нашей планеты несомненно почерпнут в примере вашем великие силы для борьбы за новую мировую культуру». Во время первой революции, когда появились рабочие журналы и газеты, они наполнялись бесчисленным множеством стихов и прозы пролетарских писателей, теперь уже никому неизвестных. Они были слабы в художественном отношении, они писались в то время, когда рабочее движение еще и не мечтало о блестящих победах, которые выпали на его долю после Октября, когда эти пионеры пролетарской поэзии еще не забыли своей связи с деревней и в самой их поэзии призывы к организованной борьбе пролетариата порою чередовались с грезами об уютном домике в деревне и даже с обращениями к господу богу.

Некоторые из этих поэтов пережили Октябрь и видели торжество рабочего класса. Нечаев, рабочий стеклянного завода и сам сын рабочего хрустальщика, изобразивший мученья рабочих на этом заводе и жестокую эксплоатацию хозяев; Шкулев, уже ощущавший силы, скрытые в пролетариате; безвременно погибший в тюрьме Алексей Гмыров, рисовавший картины восстания рабочих против эксплоататоров, Лукашин, Гаврилов, автор «Песен о тружениках», и ряд других явились предтечами, делали первые неуверенные шаги в литературе, подготовляли почву для послеоктябрьской пролетарской поэзии.

XIII

Нам остается сказать еще о том литературном направлении, которое, возникнув перед революцией, пережило Октябрь и сыграло значительную роль в революционные годы. О социальном источнике футуризма много спорили, спорят еще и в настоящее время. Футуристы были врагами мещанства и буржуазности еще до Октября, они первые из интеллигентских групп с первого дня и бесповоротно приняли революцию и пошли за ней. И, тем не менее, до сих пор остается спорным вопрос, считать ли футу-

ризм художественным выражением буржуазных умонастроений или идеологическим выражением стремлений пролетариата.

Быть может, наиболее верное определение социальной природы футуризма дал Троцкий в своей книге «Литература и революция». «Русский футуризм,— говорит он,— родился в обществе, которое проходило еще через свой антираспутинский приготовительный класс и готовилось к демократическому февралю. Уже это дало нашему футуризму преимущества. Он уловил смутные еще ритмы активности, действия, напора и разрушения. Борьбу за свое место под солнцем он вел резче и решительнее, а главное — шумнее, чем предшествовавшие ему школы, в соответствии с своим активистским мироощущением. Молодой футурист не шел, конечно, на фабрики и заводы, а громыхал по кафе стучал кулаками по пюпитрам, надевал желтую кофту, красил скулы и неопределенно грозил кулаком. Рабочая революция в России разразилась прежде, чем футуризм успел освободиться от своих ребячеств, желтых кофт, излишней горячности и стать официально признанной, т.-е. политически обезвреженной и стилистически использованной, художественной школой. Захват власти пролетариатом застал футуризм еще в возрасте преследуемой группы. И уже из этого вытекал для футуризма толчок в сторону новых хозяев жизни. Тем более, что главные моменты футуристского мироощущения — неуважение к старым нормам и динамичность — чрезвычайно облегчили соприкосновение и сближение с революцией. Но черты своего социального происхождения от буржуазной богемы футуризм перенес и в новую стадию своего развития».

Троцкий видит в разрыве футуристов с прошлым богемский нигилизм, но не пролетарскую революционность. Марксисты имеют революционные традиции, и даже Октябрьская революция была «воплощением привычной, внутренне проработанной традицией». Тогда как коммунист является политическим революционером, футурист есть формально революционный новатор. Троцкий сравнивает его протесты с знаменитым красным революционным жилетом Теофиля Готье и длинными волосами французских романтиков, которых буржуазное общественное мнение, в конце концов, усыновило и канонизировало в школьных учебниках.

Как и акмеисты, футуристы стали заявлять о себе шумно с начала второго десятилетия текущего века. Их было две ветви: так называемые эго-футуристы, среди которых небывалым успехом пользовался Игорь Северянин и его знаменитые поэзо-концерты, которые переполняла обывательская скучающая публика, мечтательные барышни и юноши. Поэт читал здесь нараспев об «эстетных» дамах, о черных муаровых платьях, ананасах в шампанском, об очаровательных романах пажа и королевы, происходивших у моря, «где ажурная пена, где встречается редко

городской экипаж». Правда, Игорь Северянин бросал с эстрады царственное презрение публике и гордо заявлял: «Я подарил толпе холопов значенье собственного я». Но мещанство не только не оскорблялось этими формами «эпатированья», напротив, видело в нем своего забавника, и поэзо-концерты Северянина имели успех скандала.

Дальнейшее развитие получило не это эго-футуристское направление, прошумевшее в мещанских салонах, а та группа, которая называла себя кубо-футуристами и выдвинула таких поэтов, как Хлебников, Маяковский, Василий Каменский, позднее Асеев, Пастернак, Третьяков и др.

Футуризм начал формальным бунтом. В большинстве дореволюционных произведений футуристов мы не находим сколько-нибудь революционного содержания. Если не считать Маяковского, значение которого заключается, конечно, не в одних его футуристических приемах, а именно в содержании его произведений, в его идеях, обращенных к массам, то можно было бы подумать, что футуризм был чисто филологическим явлением. Казалось, что вся его цель заключалась только в том, чтобы уничтожить традиционные формы стиха, привычные ритмы, установившийся литературный язык. Сами футуристы не раз откровенно признавались в этой своей формальной ограниченности. Их дело заниматься революцией языка, а не борьбой за новые социальные и политические идеи. Этим объясняется, что футуристы, так ненавидевшие мещанство, могли создавать даже в революционные годы произведения вроде напечатанного в журнале «Леф» уже после революции «Жонглера» Василия Каменского:

Искусство мира — карусель —
Блистайность над глиором
И слово званное бесцель,
И надо быть жонглером.

Бессмысленный набор слов, но слов вновь образованных, представляющих как бы результаты работы над словесным материалом, того, что футуристы называли речековкой. Отсюда нашумевшее в свое время произведение Крученых «Дыр-бул-щил убещур» и т. п.

Этот лабораторный характер работы футуристы, как школа, считали своей главной задачей и до и после революции, когда они стали издавать журнал «Леф», часто напоминавший какие-нибудь «Филологические известия» доброго старого времени. Футуристы, повторяем, никогда не скрывали, что содержание не играет для них никакой роли при оценке художественного произведения. Не скрывали своеобразного отношения своего к революции, которая явилась для них как бы только новым материалом для работы над словом. Один из лучших теоретиков футу-

ризма, Третьяков, замечает: «Не будь революции, футуризм легко выродился бы в игрушничество, на потребу пресыщенному салону. Вне революции футуризм в своей ковке человеческой личности никогда не ушел бы далее анархических выпадов одиночек и безмотивного террора словом и краской». Словом, если футуристы обрушились на прошлое, если мещанство внушало им отвращение, то ненавидели они в нем только одну сторону: литературные формы. В этом смысле они были истинными профессионалами, исключительно преданными своей профессии. Нужно уничтожить старое, но в этой разрушительной работе у футуристов есть свой уголок, своя специальность. Пусть другие ведут борьбу против царского режима или эксплоатации. Их дело уничтожить язык, в котором так много форм и слов, завещанных церковностью, барской мечтательностью или буржуазным реализмом.

XIV

У истоков футуризма стоял поэт, которого представители школы считают своим учителем. Он не оставил цельных художественных произведений, но подготовил почву своими мастерскими работами над словом. Этот поэт — Велемир Хлебников. Он был виртуозом словесной игры и дал изумительные образцы словотворчества, показал его самодовлеющую ценность. В его поэзии, по выражению Р. Якобсона, «слово утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец, даже внешнюю форму». Нечто вроде того, что говорил когда-то Тредьяковский, утверждавший, что поэту важен «токмо звон». Всюду приводятся теперь, как образец этого искусства творить бесконечное разнообразие слов из одного корня, следующие стихи:

О, рассмейтесь, смехачи.
О, засмейтесь, смехачи,
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно,
О, рассмейся надсмеяльно, смех усмейных смехачей.
О, не смейся рассмеяльно, смех надсмейных смехачей.

Конечно, в этой на первый взгляд бесцельной словесности скрывалось стремление выразить новое содержание, быть может, неосознанное самими футуристами. «Интерес футуристов к бессмысленному слову, к «заумной речи»,—говорит в своей книге об Анне Ахматовой Эйхенбаум,— порожден желанием заново ощутить именно произносительно-смысловую стихию слова — не слово как символический звук, а слово как непосредственную, имеющую реальное значение артикуляцию». Отсюда — принцип: чтобы писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапогов или грузовика в гостиной (множество узлов, связок и

петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая), отсюда — пользование «разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями».

Как бы то ни было, но первые манифесты футуристов были восприняты как словесное кривлянье, как отсутствие идей и мыслей, как новая интеллигентская забава. Известное основание подобный взгляд за собою имел. Бунт футуристов был бунтом интеллигентской группы, которой надоели музыкальность и прилизанность традиционной поэтической речи, и которая ни в какой связи ни с пролетариатом, ни с другими революционными классами не стояла. Знаменитый манифест футуристов «Пощечина общественному вкусу», опубликованный в 1912 г., подписанный Бурлюком, Крученых, Маяковским и Хлебниковым, лучший образчик этой чисто-словесной революции:

«Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.

Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч., с Парохода современности...

Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным...

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевами».

Взамен этого футуристы, «с высоты небоскребов взирающие на их ничтожество», приказывают чтить права поэта: «на увеличение словаря в его об'еме произвольными и производными словами, на непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку, с ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами венок грошевой славы, стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования». В следующем манифесте («Садок Судей») еще ярче обнаруживается этот культ «Самоценного (самовитого) Слова», где новаторы об'являют своей заслугой, что они «стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике» и «перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам».

Судьба футуризма, вопреки воле его основателей, служит лучшим свидетельством того, что для осуществления революции, для создания широкого литературного направления с крупным общественным значением, с могучим влиянием на общественное сознание недостаточно одного словесного мастерства, одного изучения всех возможностей, таящихся в слове, как таковом; недостаточно поэтов, которые фанатически преданы своему ремеслу, объявляют себя профессионалами, готовыми принять всякое содержание, готовыми рассматривать все предлагаемые им идеи и эмоции только как материал для технической обработки,

которые сами не являются носителями нового миросозерцания, вождями общественной мысли, не совершают сдвигов массового сознания. Если бы футуризм удержался в круге своих формальных достижений, он остался бы группой филологов, искусных техников, занятых делом «речековки», мало думающих о революции и о борьбе идей вообще. К счастью для футуристов, он не удержался в этих границах, и в лице поэта крупного масштаба Маяковского обратился, как увидим дальше, к злобе дня, к массам, к историческим событиям, уже десять лет потрясающим Европу, перешел от формы к содержанию. В то время как большинство футуристов так и остались формалистами. Маяковский использовал эти формальные достижения не только для того, чтобы стать «барабанщиком революции», но и для выражения своих личных, часто интимных чувств и настроений,— словом, для всего, что веками составляло содержание всякой поэзии. Дальше нам придется показать, как этот выдающийся талант постоянно прорывает рамки футуристических канонов, в которые не укладывается богатое содержание его поэзии.

XV

Такой была русская литература незадолго до Октября. Наш обзор свидетельствует о том, что немногое в ней было подготовлено, чтоб встретить и понять надвигающуюся грозу, откликнуться сочувственно на ее раскаты, выдержать ее испытание. Было ясно, что пролетариат, взявши в свои руки дело построения нового общества, не мог найти духовных вождей среди писателей, которые были тесно связаны с буржуазными классами.

Проследим судьбу обрисованных выше литературных направлений в послеоктябрьские годы. Меньше всех могли понять и принять революцию символисты и мистики, составлявшие основное ядро предреволюционной литературы.

В 1919 г. вышла первая книжка «Записок мечтателей», издававшихся до 1922 г. В этих «Записках» объединились крупнейшие представители символизма, оставшиеся в России: Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Блок, Сологуб. К ним примкнули и другие писатели, не находившие себе места среди новых форм жизни. В «Записках» мы находим имена Ахматовой, Ходасевича, впоследствии эмигрировавшего за границу; из реалистов — Евгения Замятина, из критиков — Гершензона, Чуковского и др.

Андрей Белый, истинный вдохновитель «Записок», в руководящей статье поднимает высоко знамя индивидуализма, которое он противопоставляет неправильно понятым им уравнительным и коллективистским идеалам. Он предупреждает читателей, что, «устрояя коммуну», мечтатели не ищут равенства. «Записки» —

не забор, где все бревна равно обтесаны и пригнаны однообразно друг к другу. Это — «рощица»: «растопырились кроны вершинных стремлений космато, неравно; вон — яблоня, вот — тонкий тополь; вон — дуб; их ничто не сравняет». Нужен известный простор, чтобы «выветвить кроны», сохранить индивидуальность. Андрей Белый не задается вопросом, как об'единить индивидуальные усилия, чтобы действовать организованно и создать тот простор, который необходим для обеспечения свободы творчества и полного развития всех возможностей всякой личности. Он просит не «обрубать нам кроны», не создавать «равенства заборов», очевидно, совершенно не понимая ни плана, ни целей коммунизма, ни неизбежности революционной борьбы. Его индивидуализм традиционный — вера в какое-то туманное братство, которое как-то сложится само собой, без борьбы и даст возможность мечтателям «шириться, обниматься, образуя коммуну вершин, образуя коммуну из лиственных шопотов, песен», песен о том, «что несет буйный ветер из громкого мира событий на нас».

Этот основной тон «Записок» определяет их содержание. Большинство произведений, помещенных здесь, чужды, а некоторые озлобленно враждебны революции. Самому Андрею Белому принадлежала вещь, озаглавленная: «Я». Эпопея». Первый том этой эпопеи назывался «Записки чудака». Самое заглавие это свидетельствует о том, что автор остался верен своему индивидуализму, что он идет от своего внутреннего мира, а не от мира вещей. В «Эпопее» рассказывается о том, как Андрей Белый был застигнут войною в Швейцарии в небольшом городке Дорнахе, где он строил «Иоанново здание» и слушал лекции своего учителя Штейнера. В атмосфере военной подозрительности он сделался предметом наблюдения со стороны некоего «брюнета в котелке». Хотя, повидимому, «брюнет» в конце концов убедился в безвредности писателя, и последний благополучно прибыл на родину, но в своем столкновении с «брюнетом» Андрей Белый как бы увидел символическую картину борьбы свободной творческой личности с организованной общественностью, которая стала перед ним в виде ужасного кошмара. «Иоанново здание» — символ «мечтательства», «брюнет» — символ социальной необходимости. Андрей Белый не разбирается, да и не хочет разбираться в отдельных борющихся между собою коллективах, не различает сил освободительных от сил реакционных. В глазах мечтателя все, стоящее на пути,— сплошной кошмар. Можно подумать, что вся наша действительность, великая война и великая революция, государство, конгрессы, армия, международные союзы,— словом, все проявления организованной общественности,— все это воплотилось в образе «брюнета», все это, оказывается, не имеет другой цели, как помешать ему, Белому, узнавать «градации ритмов космической мысли», чем он занимался в «Иоанновом здании».

Андрей Белый — центр вселенной. Все исходит от него. Он и мир живут в каком-то высшем единстве. Познать смысл событий — для этого достаточно прислушаться к тому, что происходит в его душе: «Если бы внял мир, не произошли бы события так именно, как они протекли. Мир вынес бы поучительные примеры: происходящие в индивидуальном сознании, в «я» одного человека — картина вселенной; прообраз ее начинаний и планов о будущем»... «Голод, болезни, война, голоса революции— последствия странных поступков моих; все, что жило во мне, разорвавши меня, разлетелось по миру; когда-то оно яро вырвалось из меня самого, вместе с сердцем моим... и мир, раскидавшийся от меня на восток и на запад, на север, на юг, внял ли он происшедшему»?

Этот индивидуализм помешал Андрею Белому увидеть в революции нечто враждебное его мироощущению. Ему показалось, что революция является даже до известной степени осуществлением его фантазий, что массы идут по его пути, что они рассудили в его пользу его спор с «профессорами и доцентами», что лозунги, принадлежавшие недавно к кругу «интимных» писателей,— в самосознании большинства пролетарских поэтов живут, как не требующая доказательств природа. Андрей Белый совершенно искренно вел свои занятия в литературной студии Пролеткульта, где развивал мысль, что в поэтическом творчестве есть прежде всего просто творчество, поэтому и пролетариат проявит свое классовое творчество.

Постепенно Белый отходит от современности. Он принимается писать записки о недавнем прошлом, издает увесистые тома воспоминаний, из которых особенно интересны его воспоминания о Блоке. Но и эти книги, представляющие большую ценность для понимания тех групп интеллигенции, которые близки были Белому в эпоху господства символизма, книги, в которых немало ярких фигур и картин прошлого,— и эти книги портит какое-то любованье собою и своими друзьями, какой-то таинственный значительный смысл, который автор тужится вложить в самые простые слова, в самые обычные поступки своих героев. В 1926 г. Андрей Белый выпускает роман «Москва», в котором ставит себе целью вернуться к современности. В лице профессора Коробкина он выводит «ученого мировой значимости», рисует «беспомощность науки в буржуазном строе», стремится изобразить «схватку свободной по существу науки с капиталистическим строем», а вместе с тем «разложение дореволюционного быта». Роман, по замыслу автора, должен быть сатирой, шаржем. Он обладает всеми достоинствами и недостатками творчества Белого. Само собою разумеется, что проблемы о свободной науке, о капиталистическом строе и «тему поработителей человечества» Андрей Белый решает не в духе материализма и коммунизма, что не лишает, однако, этот роман художественного

значения. Это картина нравов и настроений известных слоев русской интеллигенции, тех нравов и настроений, которые все более отходят в область истории по мере утверждения нового быта.

XVI

Вячеслав Иванов тоже отдаляется от современности. Он отдается воспоминаниям о младенческих годах своей жизни в поэме «Младенчество», уносится мечтою к своей любимой древней Элладе, пишет исследования о Дионисе, создает нового «Прометея», вплетая в круг идей античного мира настроения нашего времени, причудливо сочетая первобытную наивность только что сотворенных людей с философскими исканиями и сложными переживаниями современной нам интеллигентской души. В его строгих «Зимних сонетах» много холодной мудрости, грустных, спокойных размышлений, нетревожащее сочувствие к какому-то отвлеченно постигаемому призрачному человечеству и олимпийское равнодушие к бурным потрясениям сегодняшнего дня:

> Обманчива явлений череда.
> Где морок? Где существенность, о боже?
> И жизнь и греза — не одно ль и то же?
> Ты — бытие; но нет к тебе следа.

Также откуда-то с высоты смотрит он на революционную борьбу, видит, что все в нашей жизни поставлено ребром, и потому кажется нам, что «отовсюду взгорбились хребты и повыросли кручи и потому кручина в стольких сердцах и вихрь-крутень в стольких умах». Одни кричат: «Мы в безвыходном мешке, кручи нависли над нами и нас раздавят»; другие: «Мы забрались на крутизну, и головокружительный зияет обрыв»; третьи: «Еще несколько переходов вверх по ущелью, в сердцевину гор, в глубь теснин, а там уже подъем на самый крутой кряж, а за тем кряжем и спуск крутой в долы». Никто не знает, что впереди, но все идут, царапаются, раздирают себе ноги в кровь, участвуют в общем деле. Вячеслав Иванов видит, «как человечество стремится, ступая по пояс в крови, к тому же солнцу, к той же цели», но он предпочитает от этой неприятной работы отстраниться и ждать. Измученные борьбой противники, сами в конце концов поймут несостоятельность борьбы, «когда прочтут сыны Адама, что в них единый жив Адам».

Почти совершенно замолк Сологуб, уехали за границу Мережковский и Бальмонт, где заняли враждебную позицию по отношению к Советской России. Из других символистов Брюсов вступил в ряды коммунистической партии и проявил себя в качестве крупного организатора на видных постах. Одно время он стоял во главе литературного отдела Наркомпроса, заведывал

художественным образованием, был членом Государственного ученого совета и основал литературно-художественный институт, реализовав свою любимую идею о том, что поэтическому мастерству необходимо учить так же, как учат другим искусствам, музыке и живописи. Институт в короткое время завоевал широкую популярность. Среди его слушателей были талантливейшие представители литературного молодняка. В области поэзии Брюсов не создал после революции вещей, превосходящих его дореволюционные произведения. Правда, он написал ряд талантливых стихотворений, где приветствовал революцию в своей обычной манере, в возвышенном стиле, с славянизмами и мифологическими образами. Новое поколение уже не воспринимало брюсовского влияния. Футуристы относились к нему враждебно, видя в нем хранителя ненавистных им старых форм. Б. И. Арватов, один из теоретиков футуризма, в статье «Контрреволюция формы», посвященной Брюсову, называет брюсовщину «серьезным и опасным социальным явлением». Разбирая вышедшую в 1921 г. книжку стихов Брюсова «В такие дни», автор насчитывает в них сотни собственных имен (Елена, Парис, Изида, Овидий, Атилла, Геракл, Христос, Афродита и т. д.), много экзотики (Суматра, Мозамбик), ломоносовских виршей (Борей, Зефир), славянизмов и во всем этом видит «нарочитое и реакционное противопоставление поэтического языка языку практическому, языку живой социальной действительности». Ему кажутся реакционными по форме такие революционные стихи как «Крестят нас огненной купелью».

XVII

Восторженными статьями откликнулся на революцию Блок («Интеллигенция и революция»). Она возродила его. Поэт, еще незадолго до нее скорбевший: «Жизнь прошумела и ушла», еще незадолго до нее твердивший: «Все будет так. Исхода нет», теперь радостно зовет: «Жизнь прекрасна». Он увидал в революции грозовой вихрь, снёжный буран. Он любил ее за то, что она «всегда несет новое и неожиданное» и что «гул ее всегда о великом». Он гордился тем, что продолжал традиции лучших художников, неизменных печальников угнетенного человечества. Он писал: «Жить стоит только так, чтобы предъявлять к жизни безмерные требованья, все или ничего; ждать нежданного, верить не в то, чего нет на свете, а в то, что должно быть на свете; пусть сейчас этого нет и долго не будет». К революции Блок подошел как романтик. Его влекла к ней невероятная безграничность ее замыслов, беспредельность притязаний, заманчивая, казалось, неосуществимость ее целей.

Он был более максималистом, чем она. Революция не раз шла окольными путями, он не мирился ни на каких компромиссах.

И даже в самые грозные дни, когда она иной раз содрогалась перед гекатомбами, вздымающимися на пути ее шествия, он не боялся потоков крови и разрушаемых ценностей. Он принял революцию целиком, без оговорок, и звал других принять все— и жертвы и ужасы во имя очищающей силы ее пламени: «Мало мы любим, если трусим за любимое. Совершенная любовь изгоняет страх. Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо, но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый — не дворец. Кремль, стираемый с лица земли,— не кремль. Царь, сам свалившийся с престола,— не царь. Кремли у нас в сердце. Цари в голове. Вечные формы, нам открывшиеся, отнимаются только вместе с сердцем и головой». Его роднил с революцией не только романтический универсализм, та жажда слияния с бесконечным, которую, как ему чудилось, должна была утолить революция. Его роднила с нею ненависть к мещанству, к буржуазии. Он презирал «порядок», «гражданский долг», заключающиеся в оберегании «добра и шкуры», отвратительную мораль и повседневный быт, выросшие на почве буржуазного уклада: «у буржуа почва под ногами определенная, как у свиньи навоз: семья, капитал, служебное положение, орден, чин, бог на иконе, царь на троне. Вытащи это, и все полетит вверх тормашками».

Самым замечательным произведением, написанным в первые дни революционного подъема, Блока была его поэма «Двенадцать», которая вызвала взрыв злобной ненависти у одних и чувство восторга у других. Поэма рисует разгул и бандитизм в первые дни революции. Ее герои — двенадцать красногвардейцев, идущих мерным шагом, громящих «буржуйские этажи», проститутки, «голытьба, открывающая погреба» и т. д. Кто видел в поэме обличение революции, кто — благословенье ей со стороны поэта. То настроение, которое владело Блоком в первые годы революции и отразилось в его статьях об интеллигенции, не оставляет никакого сомнения относительно смысла поэмы. Его красногвардейцы, «разрушители святых иконостасов», святотатцы и грабители, возведены поэтом в сан апостолов. За убийствами и погромами, за потоками крови поэт увидал направляющую руку, указывающую путь к истине. Блок использовал тот образ, который был для него высшим символом вечной правды. Когда-то другой поэт усмотрел образ благословляющей руки Христа над нашими селениями и скудной природой России, и в нем хотел воплотить свою веру в великую миссию, якобы предназначенную его нищей родине. Блок прибег к этому же приему. Христос ведет к правде убийц и грабителей:

Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,

Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз,—
Впереди — Исус Христос.

Когда миновала романтика революции и начались будни, Блок отошел от нее. Он был захвачен стихийным порывом революции, но не мог понять ее плана, ее обдуманного расчета. Он разделил участь многих, выросших в понятиях, чуждых пролетариату, неспособных слиться с ним органически, но болевших великой неудовлетворенностью и в своей собственной среде. После «Двенадцати» он не написал ничего значительного и умер трагически, терзаемый и физически и морально.

Если среди символистов очень немногие пытались приблизиться к революции, то акмеисты еще менее способны были подойти к современности. Из них только Городецкий ушел в злобу дня, остальные либо умолкли, либо продолжали писать так, словно никакой революции не было. Анна Ахматова и Осип Мандельштам остались в круге тех сюжетов и тех форм, которые были характерны для них до 1917 г. Мандельштам выпустил новый сборник стихов (первый, «Камень», вышел до революции). «Как всякая поэзия классического стиля,— писал о нем В. Жирмунский,— поэзия Мандельштама есть зодчество прекрасных форм. Какое дело нам до психологии зодчего, до его личных человеческих переживаний, если здание держится, подчиненное законам художественного равновесия... Поэт не стремится к смутному эмоциональному лирическому воздействию; он строит стихотворение свободно и сознательно, как обдуманно и расчетливо расчлененное и организованное целое. Строгость в выборе и употреблении самых простых слов, искание единственно верного слова, в особенности — индивидуально определяющего и точного эпитета—сближает Мандельштама с поэтикой Пушкина».

Гумилев продолжал петь про «избранника свободы, мореплавателя и стрелка», про мулов и единорогов, про «ветры из далеких стран». Не изменила себе и Анна Ахматова, присоединившая к прежним стихам («Четки», «Белая стая», «Подорожник»), новый сборник «Anno Domini, MCMXXI», те же молитвы, ту же повесть об интимных движениях души и чувство какой-то обреченности под влиянием революционных потрясений.

XVIII

Ушли от революции в большинстве случаев и те, которые перед Октябрем слыли за прогрессистов и радикалов. Злейшими врагами Советской страны стали Бунин, Чириков, Леонид Андреев и другие, уехавшие за границу и променявшие звание ху-

дожников на звание реакционных публицистов. Что делали они там, об этом может дать представление небольшой отрывок из статьи А. Воронского «Об отщельниках, безумцах и бунтарях»: «В № 291 «Последних новостей» (кадетской газеты, издаваемой в Париже) помещен был не так давно фельетон Василевского (Не-Буквы) «Бесплодие», посвященный литературной жизни русских «безумцев и еретиков». В фельетоне приведены довольно любопытные факты из этой жизни. Вот некоторые из них. Д. Мережковский рассказывает в статье: «в Москве изобрели новую смертную казнь — сажают человека в мешок, наполненный вшами, и вши заедают его до смерти». Иван Бунин обсуждает вопрос о том, входит ли «суп из человеческих пальцев» в обычное меню советской России. Философов утверждает, что пресловутый Булак-Балахович — истый демократ. Гиппиус находит, что Горький «мерзавец в своей жизни» и «палач». А Куприн? Что он пишет, что он только пишет!—восклицает горестно Не-Буква. Яблоновский упражняется примерно в таком стиле: «было 150 миллионов болванов, да их всех вши с'ели».

Впрочем, и некоторые из писателей, оставшихся в России, не скрывали своей ненависти к новому строю. В первом выпуске «Дома искусств» Евгений Замятин обрушился на всю послеоктябрьскую литературу, обвиняя ее в подхалимстве. Футуристы — придворная школа. Пролетарские писатели — шаг назад, к шестидесятым годам. У них — «революционнейшее содержание и реакционнейшая форма». Все талантливые молчат и т. д. В «Вестнике литературы» еще более откровенно о перспективах русской литературы высказывается А. Редько. По его мнению, появление «новых огромных слоев», которые создадут заказы на литературу упрощенного содержания, им необходимую, не помешает существованию «маленького слоя, дающего заказы на литературу высокого ранга». Литература, изготовляемая в «Кузницах», будет иметь сотни тысяч читателей, а «настоящая» литература будет ограничиваться тысячами читателей. В этом нет ничего страшного и нового. Анатоля Франса всегда читали только сотни единиц. «Маленькая газета», в которой «писали так, как говорят на улицах и в подворотнях», всегда побеждала высокую литературу. Мысль автора ясна. Раз появился пролетариат, на луну его не выбросишь. Приходится мириться с его господством, создать для него литературу сортом пониже, как он того и заслуживает. А для людей голубой крови — «настоящую литературу». Евгений Замятин написал ряд талантливых вещей. Критика справедливо отметила, что каждая его вещь является в смысле мастерства шагом вперед по сравнению с предыдущей. Он упорно работает над своим стилем. Он достиг филигранной отделки. Но весь свой талант автор «Уездного» и «Островитян», когда-то обличитель российского и европейского мещанства, употребил на борьбу с новой Россией. Еще в «Записках мечтателей» он напе-

чатал злую сатиру на советский строй: «Послание смиренного Замутия, епископа обезьянского». Вот в каком виде изображает в своем послании страдания, пережитые русским народом, писатель, некогда издевавшийся над сытостью Барыбы и чистенькими костюмами английских джентльменов, а теперь направивший свой сатирический бич против рубища, голода и мук русского народа:

«... Умиленные слезы я пролил здесь, ибо нет под солнцем земли, столь ревнующей о спасении души и о погублении здешней тленной жизни для грядущей, нетленной».

«Памятуя, что украшение телесное есть веселие князю тьмы, жители здесь ходят во вретищах, рубищах, власяницах»...

«Мудростью трапезных старцев жители-иноки ведут здесь непрестанный и строгий пост: не только мяса не приемлют, но и рыбы, елей же — однажды в год»...

«...С умилением сердечным вижду согласные, как и встарь, ряды иноков-воинов и слышу согласное, молитвенное, как встарь, пение... нет здесь, как в иных, языческих землях пагубного разномыслия и разноглаголания, но все — поистине стало единое...»

И так далее.

Это сатирическое отношение к Советской России Замятин сохраняет и тогда, когда хозяйственный и культурный рост страны захватил многих неверующих, побудил их перейти из лагеря врагов в лагерь друзей. Самой крупной из этих сатир является роман «Мы», в котором автор изображает будущее коммунистическое общество. Оно рисуется ему в виде огромной казармы, где совершенно уничтожена индивидуальность, где даже любят в определенные часы по талонам, и во имя равенства людей принуждают носить чуть ли не одинаковые носы. Едва ли в настоящее время, когда любой школьник уже знает, что коммунистическое общество есть рационально организованное трудовое общество, которое именно (впервые в истории человечества) откроет беспредельный простор для индивидуального творчества, для красочного разнообразия жизни, что задача коммунизма — уничтожить позорную зависимость человека от природы и материальной нужды, освободить его для истинно человечной деятельности,— в настоящее время едва ли есть надобность полемизировать с Е. Замятиным и доказывать ему, что рациональная организация производства не есть обрубание носов по одной мерке.

XIX

Не избежал колебаний по отношению к революции и Максим Горький. Его романтизм, его индивидуалистический бунт, его культ личной свободы, на котором всегда было немало интеллигентского и демократического налета, — все это увлекало време-

нами Горького на тот путь, на который стало большинство дореволюционных интеллигентских писателей, не сумевших понять великого плана революции, не сумевших помириться с ее неизбежной жестокостью, мечтавших смутно о каком-то туманном сочетании революции с гуманностью и мягкостью. В настоящее время недоразумение между революцией и Горьким можно считать оконченным. Последние заявления Горького свидетельствуют о том, что писатель оценил быстрый рост и огромные достижения Советского Союза во всех сферах хозяйственной и культурной жизни. Расцветающие силы многочисленных народов Союза, всего десять лет назад вырванных из цепей рабства и тьмы, ликвидация анархии и разрухи, победы в области науки и искусства,—все это сделало в настоящее время Горького страстным апологетом советского пути. В области литературы Горький как бы подводит итоги своему многолетнему писательскому опыту. Лучшие его создания за этот период относятся к прошлому. «Дело Артамоновых», «Мои университеты» и другие «Воспоминания» имеют не только автобиографическое значение. Это полосы из истории нашей общественности, увековеченные рукою великого мастера. В настоящее время опубликованы уже отдельные части его большого романа - трилогии «Сорок лет». В этом романе Горький поставил себе целью представить широкое полотно русской жизни почти за полвека, предшествовавшего Октябрю. На этом полотне—бесконечное разнообразие красочных фигур. Один за другим вырисовываются важнейшие этапы нашей общественной истории. Перед читателем проносится вереница образов: «отцы, слишком усердно занимавшиеся решением вопросов материального характера», «совершенно игнорировавшие загадки духовной жизни»,— как говорили о предшествующем поколении общественников эстеты, символисты и декаденты конца прошлого века, и сами эти говорившие, называвшие себя людьми «иного строя мыслей, открывающими таинственное безграничие нашей внутренней жизни», и те, кто устроили первую революцию, для которых те «дети» уже стали отцами, и те, для кого они сами уже были отцами, те, кто подготовил дни Октября. Если бы даже мы имели только этот фон, эту богатую галерею картин и типов, то и тогда замысел нашего писателя представлял бы собою литературное явление исключительного значения, попытку охвата богатейшей эпохи, — эпохи великой идейной борьбы, небывалых сдвигов сознания.

Но, быть может, самое замечательное в романе Горького — не этот исторический фон. Это — история общества, отраженная в истории человеческой души. В первой части романа «Жизнь Клима Самгина» автор рассказывает не только об эпохе, но и о том, как выковывался индивидуальный характер, как вырабатывалось индивидуальное сознание, которому пришлось складываться в эти десятилетия. Как ни велик Горький в своих худо-

жественных обобщениях, как ни широк охват его творческой мысли, он прежде всего сердцевед и психолог — достигает своих художественных целей, идя от мелочей жизни, от живого, чувствующего, страдающего и радующегося человека. Он смотрит не с тех высот, откуда живые люди становятся единицами, материалом для художественных построений. Неотразимое действие горьковского творчества заключается в редком сочетании социального инстинкта и живой любви к страдающей личности. Самой природой своего творчества, своей манерой письма он близок революции, потому что за каждым образом, за каждым его словом чувствуется напряженная работа мысли, всегда учитываемый пережитый опыт, неустанно ищущий путей к организации совершенного человеческого общества.

Такова была история дореволюционной литературы в дооктябрьские годы. Немногое уцелело от нее и органически вошло в новую жизнь. Большинство, как выражались тогда, не приняло революции,— либо бежало, либо замолкло, либо отдалось воспоминаниям. Органы этой литературы («Вестник литературы», «Дом искусства», «Записки мечтателей», а также стремившиеся сочетать старое с новым журналы, как «Творчество», «Художественное слово», позднее «Современник» и др.), вначале выходившие более или менее систематически, постепенно закрываются, и литературной ареной овладевают новые люди, голоса которых звучат сначала неуверенно, а затем все более твердо, пока не вырастают в могучую симфонию по мере приближения к нашим дням.

ПРОЛЕТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

I

В 1918 г. появляется «Поэзия рабочего удара» Алексея Гастева (И. Дозорова), сборник стихов и рассказов, которым Пролеткульт открывает серию пролетарских беллетристов и поэтов. В июле того же 1918 г. вышел первый номер «Пролетарской культуры», а в четвертом номере этого журнала появилось сообщение: «Первая всероссийская конференция пролетарских культурно-просветительных организаций (Пролеткультов) открывается 15 сентября в 1 час дня». В мае 1920 г. появился первый номер «Кузницы», орган пролетарских писателей. В этом же месяце в Москве открылся Всероссийский съезд пролетарских писателей, на котором присутствовало около полутораста писателей, представлявших около двадцати пяти городов. В заседании 14 мая двадцать пять пролетарских писателей Москвы положили начало образованию Московского союза пролетарских писателей. Рядом с «Пролетарской культурой» и «Кузницей» выходили «Гудки», «Горн», «Грядущее», «Вестник жизни», «Зарево», целый ряд провинциальных «Пролеткультов» и пр. Таким образом, пролетарское литературное движение сразу приобрело характер движения массового, в противоположность дореволюционным представлениям о литературе, как о явлении аристократическом, составляющем удел немногих избранных.

Проследим прежде всего развитие теоретических и литературно-критических идей, связанных с пролетарской литературой. Ее первым движением было стремление выявить в беспримесном виде новое пролетарское сознание, противопоставить его миросозерцанию буржуазному. Главные идеи, которые проповедывали руководители пролетарских журналов, были следующие:

Литература не есть достояние избранных. «Творчество есть элементарная потребность каждого человека; оно выявляется в преодолении противоречий, с которыми люди сталкиваются в практической жизни,— рабочий прежде всего в трудовой,— при воздействии на внешнюю природу,— и в области мысли, когда нарушается связь логической последовательности» (Ф. Калинин).

Старая интеллигенция не может помочь пролетариату в деле создания его собственной литературы, потому что «художественное творчество — процесс, по преимуществу, в своей основе подсознательный, контролируемый сознанием только позднее, при своем выявлении,— а подсознание имеет своей основой по преимуществу быт,— и потому у интеллигента почти никогда не может оказаться пролетарским» (Ф. Калинин).

Идеология в пролетарской литературе имеет первостепенное значение. Для создания новой поэзии необходима прежде всего наличность четкого пролетарского сознания. Несовершенство формы будет превзойдено, необходимо смотреть в даль будущего. Критика пролетарского искусства должна направляться на его содержание прежде всего (А. Богданов).

Пролетариату необходимо для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве свое классовое искусство, как гласит резолюция, принятая на Первой всероссийской конференции Пролеткульта.

Необходимо освободить литературу от остатков идеалистических и мистических представлений о ней, отбросить всякие «философии интуитивизма», всякую загадочность и непонятность. Все это выдумано буржуазией для того, чтобы подорвать силу сознания, «создать иллюзию отдаления наступающего часа катастрофы ее господства» (Ф. Калинин).

На первых порах пролетарская литература не гонится непременно за оригинальностью формы. Она охотно заимствует готовые образы, привычные эпитеты у старых писателей, потому что новое содержание, пламенные чувства придают новое очарованье старым словам. «Нет старого и нет нового, нет подражательного и неподражательного — существует только подлинное или неподлинное, т. е. подделка» (Н. Полетаев).

Характер этих ранних теоретических заявлений обусловлен особенностями переживаемого момента. Революцию делали новые классы, нужна была немедленно литература, способствующая успеху дела, литература — оружие. Ее можно было выковать только самим, за нее мог взяться только сам рабочий класс, потому что на интеллигенцию нельзя было рассчитывать.

Так понимала свое назначение на первых порах пролетарская литература. Как же отнеслись к ней другие литературные группы? Писатели дореволюционной эпохи, хранившие заветы о поэтах-пророках, жрецах Аполлона, получающих свой дар непосредственно из надзвездного мира, о самодовлеющей литературе, встретили враждебно самую мысль о классовом искусстве, о литературе, поставившей себе задачей служить революции. Редько, как мы видели, увидал в пролетарской литературе просто литературу второго сорта, которая годится для трудящихся масс, пока они не дорастут до его утонченных вкусов. Также и для Евгения Замятина появление пролетарской лите-

ратуры было только свидетельством падения литературы вообще. Правда, среди выдающихся поэтов были и такие, которые уже угадывали значение этой литературы, возникавшей в низах. Так, например, книга стихов пролетарского поэта Филипченко была снабжена предисловиями Брюсова и Балтрушайтиса, которые не только высоко оценили автора этой книги («Эра славы»), но и почувствовали в ней дух коллективизма, стремление к монументальности, столь характерные для пролетарской поэзии. «Вникая в любой образ в этой книге,— говорит Балтрушайтис,— нельзя определенно не чувствовать, что автор жадно ищет в мире не умиления о частном, а ликования об общем, не сладостно журчащего ручья, а грохота обвалов и воющего шума морского прибоя, что на полевой меже он не замечает— или не хочет замечать — отдельного и одинокого василька, а видит только все поле, видит только простор, где стремительный ветер на версты и версты вздымает в поле ржи беспрерывные волны кивающих колосьями стеблей... Цвет славы и борение жизни поэт воспринимает и сознает лишь в цельности мира, постигая эту цельность как живую и неизбывную совокупность всесозидающих деяний».

Не только со старыми писателями, но и с футуризмом на первых порах враждебно столкнулась пролетарская литература. П. Бессалько, один из даровитых пролетарских писателей в журнале «Грядущее», в статье «Футуризм и пролетарская культура» резко обрушился на журнал «Искусство коммуны», тогдашний орган футуристов. Футуризм, по мнению Бессалько, нарост на дереве буржуазного искусства. Футуристы — типичные интеллигенты, их творчество — только попытка одного класса обработать в своих интересах психологию другого класса и на место реального поставить мнимое. Содержание их поэзии — самое обыкновенное, мещански-интеллигентское, их громы бутафорские, пролетариат должен об'явить непримиримую войну этой подделке под революцию, не допускать, чтобы «тело рабочей культуры одевали в футуристическую одежду».

Это столкновение — первая стычка, начало позднейших боев между лефовцами и напостовцами. Роднила футуристов и пролетарских писателей вражда к искусству созерцательному, борьба за искусство действенное. Но было и глубокое расхождение: футуристы начали свое восстание борьбою против старых форм поэзии, пролетарские писатели — против старого содержания. Футуристы «делали новый язык», изобретали новые слова, новые ритмы, новые выразительные средства. Пролетарские писатели стремились прежде всего наполнить литературу революционным содержанием, проповедывать идеи коммунизма.

II

Нэп положил начало расколу среди пролетарских писателей. Внешнее яркое выражение этот раскол получил с появлением

журнала «На литературном посту», первый номер которого вышел в июне 1923 г. Журнал взял на себя защиту крайних идей и довел до логического конца мысль об изолированности и неприкосновенности пролетарской литературы. В первых номерах журнала очень мало говорится о форме, на первый план выдвигается тенденция. Журнал против всяких намеков на вечность, даже против художественных обобщений, против всего, переходящего за границы сегодняшнего дня. Все, что может хоть на минуту отвлечь от работы данного момента, должно быть изгнано из литературы, как зловредное мечтательство. Далее: резкий разрыв с прошлым, отречение от всяких традиций, строительство на голом месте. Поэту рекомендуется читать «Экономическую жизнь», но нигде не упоминается о полезности ознакомления с художественными образцами, с великими предшественниками, о необходимости усвоения своего мастерства. Довольно политической безграмотности литераторов,—восклицает один из сотрудников журнала.— Без политики нет современной литературы. Нужно понимать историческую обстановку, нужно иметь историческую перспективу, нужно быть вооруженным марксистским методом мышления,— «только при этих условиях литературу можно превратить в мощное орудие нового мира». Чтобы быть писателем, «необходимо самым прозаическим образом пройти школу политической грамоты» и «тесно связаться с РКП», потому что нельзя служить целиком революции, если не находишься в неразрывной связи с мозгом, душой, рычагом этой революции. «Беспартийная» литература не может стать подлинной литературой революции. «Никогда литература не станет в уровень великой эпохи, если ее представители не будут дышать одной грудью с партией коммунистов». Журнал почти не мыслит возможности художественного воплощения стремлений какого-нибудь другого класса. В наше время художником является только тот, кто «сумеет со всей силой вколотить в сознание миллионов мысль о невозможности возврата к прошлому».

Отношение к предшественникам у напостовцев непримиримое. Они рассматривают литературу предшествующих эпох как продукт определенной классовой идеологии и, внимательно изучая доставшееся пролетариату литературное наследие, утверждают, что пролетариат строит свою литературу, «совершенно отличную от прошлой как по содержанию, так и по форме». Только «диалектическое освобождение от влияния прошлого и в области идеологии и в области формы может привести к укреплению пролетарской литературы».

Возмущение, вызванное этим радикализмом, побудило напостовцев несколько смягчить свое враждебное отношение к предшествующей литературе и заняться более детальным изучением вопроса о взаимоотношениях между прошлой и пролетарской литературой (статья Лелевича «Отказываемся ли мы от наследства?»).

Все существующие литературные формы, — говорит Лелевич, — возникли как метод передачи содержания, отвечающего идеологии того или иного класса, той или иной эпохи. Все они имеют социальные корни, глубоко отличные от социальных корней поэзии рабочего класса. Поэтому ни одна из них не является формой, пригодной для пролетарской литературы. Это относится в равной степени и к форме поэм Гомера, и к форме новелл Боккаччио, и к форме стихов Маяковского. Но и та, и другая, и третья могут понадобиться пролетарскому писателю как исходная точка для выработки формальных приемов, соответствующих содержанию произведения.

Не только к прошлому, но и ко всей современной литературе напостовцы отнеслись враждебно. Прежде всего, напостовцы объявили войну поэтам «Кузницы». Здесь необходимо остановиться на причинах раскола. До раскола «Кузница» объединяла почти всех тогдашних пролетарских писателей. [1]) Началом раскола можно считать 7 декабря 1922 г., когда группа пролетарских писателей собралась в помещении журнала «Молодая гвардия» и постановила создать группу «Октябрь». В нее вошли вышедшие из состава «Кузницы» Семен Родов, А. Дорогойченко, Сергей Малашкин, члены группы «Молодая гвардия»: Артем Веселый, Ал. Безыменский, Жаров, Шубин, Кузнецов, члены группы «Рабочая весна»: А. Соколов, Исбах, Иван Доронин, далее — Юрий Либединский, Лелевич. Позднее группа претерпела несколько изменений в личном составе, но основное ее ядро сохранилось.

Идейные разногласия заключались в следующем. Поэты «Кузницы», пролетарские поэты первого призыва, как увидим дальше, сохранили в своей поэзии много романтического и мечтательного. В их поэзии было мало от рабочего быта, от сегодняшнего дня, от прозаической повседневности. С объявлением нэпа, они, звучно певшие о мировой революции, почувствовали разочарование и, не осмыслив новой стадии в развитии революции, потеряли под собой почву и усмотрели в новой экономической политике чуть ли не измену идеалам Октября. Причины разногласия лучше всего определены в статье Сергея Ингулова «На ущербе». «Некоторые пролетарские поэты, — писал он, — которые закута-

[1]) Вот список сотрудников «Кузницы», опубликованный в № 9 журнала: В. Александровский, П. Арский, Як. Бердников, Мих. Волков, Мих. Герасимов, Ив. Ерошин, А. Дорогойченко, В. Казин, Вл. Кириллов, А. Крайский, Ив. Касаткин, Н. Ляшко, Маширов-Самобытник, Сергей Малашкин, Ив. Муран, А. Неверов, П. Низовой, А. Новиков-Прибой, Е. Нечаев, С. Обрадович, В. Плетнев, Н. Полетаев, Мих. Проскунин, А. Поморский, Сем. Родов, Илья Садофьев, Гр. Санников, Н. Степной, Мих. Сивачев, Н. Тихомиров, Я. Тисленко, Г. Устинов, Ив. Филипченко, К. Хохлов, Ф. Шкулев, А. Ширяевец, Ив. Яровой и др.

лись и запутались в романтических карнавалах революционных праздников, не сумели увидеть и понять великого смысла наступивших революционных будней». «Они и посейчас бойкотируют наше сегодня потому, что оно менее ослепительно, чем головокружительные дни Октября. Они не хотят спуститься с героического Олимпа, чтобы подхватить лозунг тов. Троцкого о «внимании к мелочам» и о «советской копейке, которая социалистический рубль бережет». Это прозаично, это не для них». Ингулов издевается над героической романтикой поэтов «Кузницы», над их воспоминаниями о подпольи, о красивых моментах революционной борьбы и приводит слова Ленина о том, что энтузиазм, натиск из достоинства начинают превращаться в опасный недостаток. Автор с иронией замечает, что пролетарские поэты первого периода, воспринявшие в революции только язык баррикад и пулеметных лент, знают лишь два времени, прошедшее и будущее, что в их этимологии отсутствует настоящее время, что на меньшем, чем на вселенной, им никак не удается сосредоточиться. Эта поэзия не приемлет сегодня, ибо оно — нэп, беда ее в том, что она не понимает нэпа, а потому и не приемлет. «Раз кафе и пирожные,— значит революции капут. Сматывай знамена — выцвели».

Отвлеченному и романтическому характеру пролетарской поэзии донэповского периода автор статьи противоставляет новые задачи и новое дело, встающее пред пролетарской поэзией. Он спрашивает, неужели поэту нельзя спуститься на нашу советскую землю с Марса и созвездия Лиры, не за тем, конечно, чтобы поплевать на «наши знамена» и вновь устремиться в мир, где «пульсирует молниевая кровь», а просто для того, чтобы, зарядившись нашим советским бытом, сесть на нашей земле.

III

Разорвав с литературным наследством и с поэтами «Кузницы», напостовцы не нашли себе союзников и среди всех других литературных групп. Они отнеслись отрицательно к литературе так называемых попутчиков, т.-е. к тем писателям, которые, не примкнув к пролетарским организациям, тем не менее приняли революцию, и хотя не вступили непосредственно в ряды ее бойцов, но не стали ее врагами. Они делали важное дело, изображая все разнообразие советской действительности, рисуя быт и нравы всех народов и классов, образующих союз, отражая всю пестроту мировоззрений и мироощущений, складывавшихся в послеоктябрьские годы. Напостовцы отнеслись к попутчикам с беспощадной злобой. Они называли их выходцами из мелкой буржуазии; попутчики, по их мнению, не сумели стать в ряды пролетариата, хотя и не пошли на открытую службу к буржуазии; они естественный резерв, из которого буржуазия черпала подмогу

своим оскудевающим силам; не будь революции, большинство теперешних попутчиков давно были бы вместе с Буниными и Мережковскими, Гиппиусами и Куприными. Попытку Воронского сорганизовать попутчиков так, чтобы они, как мастера, хотя бы частично служили своими произведениями интересам пролетариата, напостовцы считают гибельной для литературы. Попутчиков не только не удалось, по их мнению, втянуть в орбиту революции, напротив, они остались верны себе и стали вовлекать в мещанское болото современную русскую литературу.

Напостовцы требовали, чтобы пролетарским писателям была предоставлена руководящая роль, требовали создания основного ядра писателей, «идеология которых целиком совпадает с идеологией пролетариата». Только руководство этого ядра заставит попутчиков равняться по пролетарской литературе и помешает им восстановить прерванную связь с реакционной буржуазной литературой. Эти притязания напостовцев на своего рода гегемонию в литературе вызвали особенно сильные возражения как со стороны попутчиков, так и со стороны других литературных групп. Именно это требование было главной причиной непримиримой борьбы между напостовцами и редактором журнала «Красная новь» Воронским за преобладающую роль в литературе. Можно сказать, что эта полемика, затянувшаяся на целые годы, выявила два основных направления послереволюционной литературно-критической мысли. Если одна сторона выдвигала на первый план идейный момент в литературе, другая отстаивала первенствующее значение мастерства. Если напостовцы подчеркивали то, что сближает художественное творчество с другими формами общественной деятельности, то Воронский выделял то, что делает литературу особой формой творчества, отличной от других. Для напостовцев была важна действенная роль литературы, для Воронского, главным образом, ее познавательная роль. Благодаря этой полемике, быть может, впервые были так ярко освещены проблема литературы и политики, проблема среды и писателя, так глубоко продумана роль литературы в борьбе за революцию, так глубоко вскрыто самое понятие пролетарской литературы и природа художественной агитации.

Отмежевавшись от старшего поколения пролетарских поэтов и попутчиков, напостовцы считали чуждым и враждебным революции также и футуристическое направление в литературе. Футуристы, по их мнению, по своей идеологии группа деклассированной интеллигенции типа художественной богемы, которая задачей своей ставила чисто эстетический бунт против господствовавших в то время буржуазных художественных направлений. До революции никаких непосредственных революционных социальных задач футуризм себе не ставил, и его вожди стояли на точке зрения «искусства для искусства», «бунта для бунта».

Выступление футуристов было в сущности эстетической борьбой внутри буржуазного общества. Их историческая миссия заключалась в том, чтобы, борясь с искусством буржуазного общества, довести это искусство до его логического завершения, т.-е. до разложения, до распада на отдельные составные элементы. Футуризм срывается на том, что подставляет вещь вместо живого человека, материал вместо живой жизни, эстетические упражнения и опыт вместо организующих произведений искусства. Футуризм изжил себя: анархически-революционный отщепенец класса буржуазии, он впитал слишком много от ее яда и разложения, чтобы оказаться способным на строительство вместе с классом-победителем,—пролетариатом.

IV

Для решения вопросов, поднятых напостовцами в мае 1924 г., было созвано специальное совещание при отделе печати ЦК РКП с участием политических деятелей (Бухарин, Радек, Троцкий, Рязанов, Осинский и др.). Это совещание само по себе является исторической датой. Быть может, впервые в истории так определенно был поставлен вопрос о том, как использовать искусство для политических целей, как сочетать интересы класса и интересы мастерства, доказать, что между ними нет противоречия, отыскать тот правильный подход к ним, при котором эти интересы сочетаются естественно и без насилия. Прошло всего семь лет с тех пор, как Мережковские и Бальмонты рассуждали о потусторонних мирах, раскрытие намерений которых является единственной задачей литературы. Тот, кто вздумал бы теперь вспомнить об этих взглядах, вероятно, показался бы сумасшедшим. Если на совещании происходили ожесточенные споры, то борьба разыгралась на общей платформе, на которой стояли все участники совещания. Эта общая для всех платформа — признание того, что литература есть оружие, действенная сила в борьбе классов, и спорить можно только о том, как использовать это оружие. Две непримиримые точки зрения — напостовцев и Воронского — обосновывались с разных сторон.

На первый план выдвинулся вопрос о самой возможности пролетарской культуры и литературы. Противниками идеи существования особой пролетарской культуры выступили Троцкий, Воронский и ряд других критиков. По их мнению, пролетариат овладел властью совершенно в иных условиях, чем буржуазия. Формирование новой культуры требует большего времени, и буржуазная культура, начавшая свое развитие, по меньшей мере, с эпохи Возрождения, развертывалась в течение пяти веков, прежде чем достигла расцвета к XIX в. Пролетариат не будет иметь в своем распоряжении времени, потому что его диктатура лишь кратковременная переходная эпоха

к коммунизму. В течение этого краткого периода он будет занят борьбой за власть. Ему будет не до культурного строительства, и никакой «пролетарской культуры не только нет, но и не будет; жалеть об этом поистине нет основания: пролетариат взял власть именно для того, чтобы навсегда покончить с классовой культурой и проложить пути для культуры человеческой». Не может быть речи о создании новой культуры, «т.-е. о строительстве величайшего исторического масштаба не приходится говорить». Когда же отпадет необходимость в железных тисках диктатуры, тогда великое культурное строительство, «несравнимое ни с чем прошлым, не будет уже иметь классового характера». Другими словами, человечество перейдет от буржуазной культуры к будущей коммунистической, когда вступит в эру развернутого коммунизма, не создав особой культуры в краткий переходный период.

Эта точка зрения вызвала ряд серьезных возражений со стороны защитников пролетарской культуры. По мнению Бухарина, ошибка Троцкого заключается в том, что он упускает из виду длительность периода диктатуры пролетариата и неравномерность в развитии пролетарской диктатуры в разных странах. Троцкий преувеличивает темп развития коммунистического общества и быстроту отмиранья пролетарской диктатуры. Он представляет себе дело таким образом, что одновременно все классы движутся к коммунизму, и так как пролетарская диктатура ослабляется гораздо быстрее, чем это происходит на самом деле, то происходит соскальзыванье специфических пролетарских черт к общечеловеческим, к будущим коммунистическим. По мнению Троцкого, эта черта будущей коммунистической культуры развивается гораздо быстрее, чем выпирает из своей скорлупы чисто пролетарская. Опровергая эти мысли, Бухарин утверждает, что существуют пролетарские специфические черты культуры, что они неизбежно будут закреплены и зафиксированы, и что они отнюдь не все коммунистичны в общечеловеческом смысле слова, поэтому нет полного совпадения между культурой пролетарской и будущей коммунистической. Например, психология борьбы против людей, психология классовых бойцов не есть черта людей бесклассового коммунистического общества. Специфические черты, свойственные пролетариату, как урбанистические настроения, городские черты,— не коммунистические, потому что коммунизм разрешает противоречие между городом и деревней.

V

Вопросы, поднятые напостовцами, нашли себе разрешение с появлением совершенно исключительного в истории документа,— известной резолюции «О политике партии в области художественной литературы». Партия признала существование

пролетарской литературы: «Частью массового культурного роста является рост новой литературы, пролетарской и крестьянской в первую очередь, начиная от ее зародышевых, но в то же время небывало широких по своему охвату форм (рабкоры, селькоры, стенгазеты и проч.) и кончая идеологически осознанной литературно-художественной продукцией». В классовом обществе, говорится в резолюции, нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства вообще и литературы в частности выражается в формах бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике. Задача завоеваний пролетариатом позиций в области художественной литературы бесконечно более сложна, чем другие задачи, решающиеся пролетариатом. Если в руках у пролетариата уже теперь есть безошибочные критерии общественно-политического содержания любого литературного произведения, то у него еще нет таких же определенных ответов на все вопросы относительно художественной формы.

Вследствие этого партия подходит чрезвычайно осторожно к вопросам литературы, рекомендует бережное отношение к ним, которое обеспечивало бы все условия для возможно более быстрого перехода на сторону коммунистической идеологии. Партия отказывается связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы, высказывается за свободное соревнование различных группировок и течений в этой области и, не сомневаясь в том, что господствующие позиции в области художественной литературы рано или поздно будут завоеваны пролетариатом, находит, однако, что гегемонии пролетарских писателей еще нет и партия должна помочь этим писателям заработать себе историческое право на эту гегемонию.

Резолюция партии дала новое направление художественно-литературной пролетарской мысли. Старый журнал «На посту» умер, и его место занял журнал «На литературном посту», поставивший себе целью борьбу за проведение в жизнь линии, намеченной в партийной резолюции. Новый журнал, первый номер которого появился 5 марта 1926 г., отказывается от той непримиримости и тех притязаний, которые были характерны для его предшественника. В передовой статье, которой открывается эта книжка журнала, редакция (Авербах, Волин, Либединский, Ольминский и Раскольников) об'являет, что «центр внимания должен быть перенесен в творческую область. Учеба, творчество и самокритика стали основными лозунгами пролетарских писателей». Согласно указанию партийной резолюции, журнал предполагает повести борьбу за культурную гегемонию пролетариата. Напостовцы, оставшиеся верными непримиримой позиции старого «На посту», Вардин, Лелевич и Родов, вышли из состава Ваппа и отделились от большинства. Журнал «На литературном посту» ведет борьбу на оба фронта — и против левых бывших товарищей и против Воронского. «Перед нами,— говорится в упом-

нутой статье,— и различные уклоны в нашей среде, перед нами и мелкобуржуазная критика, рядящаяся в защитные цвета марксистской фразеологии. Против всеклассовых и надклассовых теорий, против либеральничающих всепримирителей, против тех, кого резолюция ЦК назвала капитулянтами,— мы попрежнему на посту. Но и против ликвидаторов «слева», против героев беспомощной и хвастливой фразы, против вульгаризаторов и упрощенцев — мы также на посту!»

Журнал провозглашает лозунгом дня борьбу за качество литературной продукции. Передовая статья в № 5 — 6 начинается следующими строками: «Сейчас, когда нашей партией на всех участках нашего огромного строительства особо подчеркивается и выдвигается задача повышения качества,— необходимо со всей решительностью подчеркнуть, что на данном участке культурного строительства, в области пролетарской литературы — дело с поднятием качества обстоит далеко не удовлетворительно». Было время, когда боевой момент требовал противопоставлять попутнической и непопутнической стихии что-то свое,— «пусть корявое, но свое». Сейчас нужен другой лозунг: «Свое, но не корявое».

Таков последний этап пролетарской литературной мысли. Пролетарская литература уже ощущает себя достаточно сильной для того, чтобы завоевать командные высоты литературы путем свободного соревнования талантов. За десять лет острые углы как будто начинают сглаживаться, и разнообразные течения русской литературы обнаруживают некоторую тягу к взаимному сближению. Осуществление плана федерации советских писателей стало возможным на платформе, выдвинутой партийной резолюцией. Мы являемся свидетелями первых шагов этой федерации. Она осуществляется медленно. В нее вошли все главные организации: Вапп, Всероссийский союз крестьянских писателей, Всероссийский союз писателей, Леф и проч. Еще немало предстоит трений, еще не все разногласия сглажены настолько, чтобы работа могла протекать дружно, но пролетарская литература заняла уже место в первых рядах советской литературы, она делает быстрые шаги вперед, чтобы «заработать» себе гегемонию. Соотношение сил с каждым годом меняется в ее пользу. Если несколько лет назад она могла противопоставлять фаланге попутнических талантов «свое, но корявое», то, как мы сейчас увидим, в последние годы она выдвинула не одно крупное дарование, может указать ряд «своих» произведений, отражающих самые глубинные стремления рабочего класса.

VI

Самое развитие пролетарской поэзии тесно связано с вышеобрисованным процессом развития теоретической мысли и с изменением задач, которые жизнь выдвигала перед рабочим клас-

сом. В пролетарской поэзии донэповского периода много окрыленности, гордой веры в беспредельность сил рабочего класса, веры в быстрое развитие мировой революции, в немедленное осуществление ее идеалов и немедленное свержение угнетателей. И поэзия эта напоминает эпоху манифестов и декретов, великих «недель», недель транспорта, авиации, Донбасса, ликвидации безграмотности,— этих недель, когда нетерпеливая мысль революции опережала столетия и стремилась в семидневный срок разрешить проблемы, для которых нужны годы. В этой поэзии много пламенной веры, но и много отвлеченности. В ней почти нет быта. Она высоко парит над буднями и повседневностью. Она хорошо выражает романтические настроения первого периода, медового месяца революции. В настоящее время эту поэзию начинают забывать. Она не внесла почти ничего в область чистого мастерства, не создала новых ритмов, новых средств выражения. И, тем не менее, в этой поэзии было много искренности, много прекрасного и возвышенного. Если она была романтической и отвлеченной, если она не мирилась на меньшем, как на немедленном водворении коммунистического рая во всем мире, то таковой была тогда и сама революция.

Основные мотивы этой поэзии.

Прежде всего завод. У поэтов «Кузницы» завод — источник силы и могущества пролетариата, колыбель нового мира, место страданий и унижений рабочего класса, но одновременно и место, где пробудилось его сознание, где он постиг лежащий пред ним путь. Он будит различные чувства у разных пролетарских поэтов, но их источник общий. Завод — залог грядущего счастья и свободы человечества. У Самобытника приобщение к заводу — это своего рода боевое крещение, принятие подвига. Жизнь увела его «от зелени пахучей, от простора и цветов, заключила злобой жгучей в темных сводах у станков». Там «подслушал он смущенье грозно дышащих машин, в сводах сумрачных рожденье многотысячных дружин». В его преданности заводу есть чувство какой-то обреченности. Он как будто знает, что ему и его поколению не вступить в землю обетованную. Перед ними тернистый путь. Пролетарий — мрачный иконоборец: «К грозным лишеньям готовый всегда, с силой в могучих руках неизменной». У другого поэта этой эпохи, Герасимова, завод окрашен в романтические мечтательные цвета. У него «сады железа и гранита, аллеи каменных домов» почти так же светлы и радостны, как «ширина родных раздолий» и земля «мягкая в цветах». Без сожаленья он «раздружился с ветром воли», с легкой душой «променял на камень жесткий шелка баюкающих трав» и «полюбил цветные блестки и шумы уличных забав». Чугунные и стальные чудовища, грохочущие в суровой атмосфере завода, преобразовываются фантазией поэта в легкие крылатые созданья. Его эпитеты и сравненья, «от хат соломенных селений, где жизнь

смирением горда». Гул моторов, свист сирен и звон металла — для него перезвон медных сосен.

В поэзии Кириллова больше нежности. Он любит все радости жизни. Он меньше говорит о борьбе и страданиях, и, когда он грезит о будущем, перед ним прежде всего встает образ освобожденной человеческой личности, душа, живущая всем упоением и всеми восторгами жизни. «Любим мы жизнь, ее буйный восторг опьяняющий». Борьба нужна ему только для того, чтобы завоевать счастье, «завоевать мир пленительный». Его «железный мессия» «всем несет радость и свет, цветы насаждает в пустыне». Он любит стук молота как напоминанье об этой радости:

Чем сильнее звонкий молот будет бить, дробить, ковать.
Тем сильнее будет радость в мире сумрачном сиять

С мотивом завода связан другой мотив первого периода пролетарской поэзии — мотив космизма. Космизм вытекает из веры поэтов в беспредельное могущество труда и науки. Мысль поэта проникает за пределы земли. Ему кажется, что он подчиняет себе всю вселенную. Наша социальная борьба только часть всемирной драмы, а завод с его машинами становится вселенской мастерской. И поэт уже не довольствуется землей, он стремится раствориться в космосе, подымаясь мыслью за пределы своей планеты, которая начинает казаться ему слишком тесной для применения творческого гения человека. Настроение космизма слышатся в стихах Гастева. Они символизируются в виде башни, которую «долго работники рыли, болотные пни корчевали и скалы взрывали прибрежные». И порою «как будто вздыхает сжатая башня земля, стоны несутся с низов подземелья, сырых необъятных подземных рабочих могил». Но вот мысль поднявшегося на башню вздымается выше ее, «сплетенья гудят и поют, металлическим трепетом бьются, дрожат лабиринты железа. В этом трепете все—и земное, зарытое в недра, земное, и песня к верхам чуть видным, задернутым мглою верхам... Ходят тяжелыми ходами гаммы железные, хоры железного ропота рвутся и душу зовут к неизведанным — большим чем башня постройкам...»

Это стремление подняться за пределы земли воплощает шлифованный шпиль, венчающий железную башню, — весь стремление к дальним высотам.

Эти же космические настроения звучат в стихах Казина, быть может, наиболее даровитого поэта «Кузницы»:

Случается: бреду в ночном тумане,
Бреду в тумане плотно одинок,
И, как ребенок, вспомнивший о маме,
Я просияю и взлучусь лесами,
Лесами, корпусами, небесами,

А небеса и сами
Взлучатся дальними мирами,
Когда нечаянно в кармане
Чуть громыхнет неполный коробок.

Он одинок среди людей, но он свой среди вселенной, и потому никогда не знает одиночества. Об этом трепетном ощущении космизма он не раз говорит в своих стихах. Он не нуждается в человеческой ласке, потому что приобщился к «вселенской вечности»:

Не потому ль к любви вселенской
Ревниво льну стихом своим,
Что нелюбим любовью женской,
Любовью женской нелюбим.

Это же стремление выйти за пределы земли увлекает и Филипченко и ряд других поэтов. Именно космизм вызвал ожесточение против поэтов «Кузницы». Космистов обвиняли в том, что они, подобно Бальмонту, забыли землю, «комок сгущенной грязи», и смотрят на нее оттуда, из каких- то далеких краев, где даже мириады планет сливаются в необъятную неопределенность. Такие критики, как Воронский, находили, что «космизм, вселенская любовь, антропоморфизм — не философия борьбы, а квиетизм бездейственности», что «в космических и пантеистических ощущениях бесследно тонет живой, осязаемый, видимый человек; отдельные этапы человеческой борьбы, отдельные события становятся неприметными, незначащими, исчезают в общем потоке».

Само собою разумеется, что следует отличать космизм пролетарских поэтов от романтического универсализма и мистических порывов к бесконечному, к запредельному миру, который мы видели у поэтов-символистов. У этих последних земля действительно ничтожна перед таинственными силами потустороннего мира, определяющими судьбы человечества в своих целях, непостижимых для человеческого разума. У рабочего поэта земля не мала, но она стремится к своему собственному преодолению, к покорению вселенной, и ничтожество ее становится ничтожеством только в сравнении с необъятными мирами, с беспредельным царством ее владычества. И личность человеческая мала по сравнению с теми великими возможностями, к осуществлению которых лежит ее путь. В этой «малости» — величие личности. Раствориться в беспредельном — для пролетарского поэта это значит — распространить свое могущество по всему миру. Недаром Казин хочет «взлучиться лесами, лесами, корпусами, небесами...», ощущает себя источником энергии, проникающим к самым «дальним мирам», и правильно определил поэт Балтрушайтис космизм Филипченко, как «живую и неизбывную совокупность всесозидающих деяний».

VII

Не всегда в своем активизме, в своем стремлении к слиянию с окружающим миром рабочий поэт уносится за пределы земли. Он чаще остается на своей планете, занят мыслью о преобразовании ее, об устройстве здешней жизни путем сочетания своих усилий с усилиями всего трудящегося человечества. Рядом с заводом и космическими полетами коллективизм является третьей излюбленной темой поэтов «Кузницы». Рабочий поэт ощущает это единство и эту связь свою с рабочими всего мира не только в пространстве, но и во времени. История человечества рисуется ему как история трудовых усилий, приведшая к нашим дням, к первым попыткам организации трудового человечества. Ярко выражено чувство этого единства в известных стихах поэта «Кузницы» Герасимова:

Мы клали камни Парфенона
И исполинских пирамид,
Всех сфинксов, храмов, пантеонов
Звенящий высекли гранит.

Он протягивает руку всему творческому, всему трудовому, всему лучшему, что было в веках, к «кристаллам мрамора Анджело», ко всему, «чем дивен был Парнас», потому что все это было звеньями одной цепи, элементами одного процесса, предшествием нашей эпохи. В коллективизме, в единении — все могущество пролетариата, залог его победы:

Мы — несметные, грозные легионы труда.
Мы победили пространство морей, океанов и суши,
Светом искусственных солнц мы зажгли города,
Пожаром восстаний горят наши гордые души.

Индивидуализму символистов и акмеистов, бальмонтовским и сологубовским «я» рабочие поэты противопоставляют гордое «мы», их стихи пестрят словами-коллективами: «массы», «батальоны», «легионы», «ряды», «дружины» и т. п.

С идеями коллективизма сливается пафос индустриализма, их пронизывает материалистическое сознание, гордая вера в могущество науки, иронические воспоминания о старом боге беспомощных, бессильных и эксплоатируемых, о религии, обрекшей трудящегося человека на голод и унижение здесь на земле и обещающей утешение на небесах после смерти. Рабочий поэт знает иное бессмертие — след, оставленный личностью в истории человечества, вклад, брошенный им в сокровищницу его богатств. Этот процесс роста человеческого могущества поэт Гастев символизирует в виде башни, сооруженной с невероятными усилиями, с бесчисленными жертвами: «руки и ноги ломались в отчаянных муках, люди падали в ямы, земля их

нещадно жрала. Сначала считали убитых, спевали им песни надгробные, потом помирали без песен прощальных, без слов. Там, под башней погибла толпа безыменных, но славных работников башни». Зато работа увенчана победой, и тысячи, миллионы рабочих ударов гремят в отзвуках башни железной. Но путь кверху беспределен, без конца предстоит «крепить и ковать и клепать, подыматься и снова все строить, и строить железную башню». Впереди еще много могил, еще много падений, но нет иной задачи, как стремиться беспрерывно ввысь, гореть и итти «к неизведанным, большим чем башна постройкам». В другом стихотворении «Кран» еще ярче символизируется переход от труда и индустрии к космизму, еще сильнее чувствуется пафос нового бессмертия,— бессмертия вечного поступательного движения. Мечта поэта рисует кран укрепленным уже не на земле, а рядом с ней, магнитными токами в эфире. Исполняется греза первых мучеников мысли, гонимых пророков человеческой силы, мифических Икаров и Прометеев:

«Вавилонским строителям через сто веков мы кричим: снова дышат огнем и дымом ваши порывы, железный жертвенник поднят до неба, гордый идол работы снова бушует. Мы сдвинем, мы сдвинем нашу родину-землю. Эй, вы, тихие потребители жизни! Разве вы не видите, как неудобно посажена земля, как неловко ходит она по орбите? Мы сделаем ее безбоязненно-гордой, дадим уверенность, пропитаем новой волей».

Когда пролетариат станет «многоликим владыкой мира», по выражению поэта Кириллова, когда по его властному крику будут вскрываться земные недра, станут расступаться горы и сближаться полюсы мира, тогда он станет сам богом, и древний бог уйдет навсегда на покой, тогда не к «глухому небу» станет обращаться он за коркой хлеба, тогда не молитвами, а силой железных рук завоюет он себе «жизнь без слез и мук».

В первые годы после революции поэзия «Кузницы» была единственным выражением революционных устремлений пролетариата. Критика различных литературных групп подошла к ней по-разному, в зависимости от их собственного литературного кредо. Мы уже видели, что дореволюционные писатели в лице Замятина, Редько и других встретили «Кузницу» враждебно, усмотрели в ней симптом падения русской литературы. Футуристы не видели в поэзии первых поэтов рабочего класса новых форм. В глазах футуристов все пролетискусство дало или казенных писателей, повторяющих канцелярским языком сведения из политграмоты, или состояло из тех, кто усвоил академические традиции, подпал под влияние Андреев Белых и т. п. Футуристы возлагают надежды только на тех пролетарских поэтов, которые усваивают язык и формы футуристической литературы. Главные упреки, которые делались поэтам «Кузницы» общей критикой, сводились к следующему: Поэзия «кузнецов»

романтична; «кузнецы» тесно связаны с предшествующим поколением поэтов, склонны к мечтательности и к созерцанию. Эта поэзия слишком отвлеченна: мы не видим в ней ни быта, ни живых людей, нет трудовой массы в ее повседневной работе, и завод и рабочий рисуются в виде абстракций; практика пролетариата, заново строящаяся действительность отсутствуют в поэзии «Кузницы». Далее, эти поэты еще близки деревне. В стихах Герасимова, Кириллова, Обрадовича, Макарова—поля и леса, мельницы и озера обрисованы в тонах, свидетельствующих о том, что они далеко еще не утратили своего обаяния для пролетарских поэтов. Расставание с деревней и уход на завод, переход от крестьянского быта и мироощущения к городскому, индустриальному — один из наиболее любимых мотивов в поэзии «Кузницы». В большинстве случаев рабочие поэты охотно забывают поэзию деревни для поэзии гудков и машин, расстаются с средой, живущей в невежестве и нищете. Но мы встречаем и другие мотивы. Нередко воспоминания о деревне врываются в грохот завода, нередко перед нами маленькие драмы, колебания между двумя мирами. А порою рабочий поэт так и остается в двойственных настроениях. Показательны стихи Александровского из его цикла «Сокровенное»:

Сколько счастья и путаницы,
Я какой-то расколотый весь,—
Синь полей — моя вечная спутница,
Рев машин — колыбельная песнь...
Там все так же душиста овчина,
Здесь все тот же магнитный завод,
И вот жизнь, как вода из плотины,
Закружила меня в хоровод...

А вот из того же цикла:

Весь от города, бывший кожевник,
Юность бросивший в грохот и визг,
Я соскучился по деревне,
По смолистому запаху изб...
На заре отрываясь от книги,
Под надрывные вопли гудка,
Тосковал по соломенной риге
Сын смоленского мужика...
Подышать бы хлебами, полынью,
Позабыть бы на время «назад»,
Опрокинуть прозрачность синюю
В эти выцветшие глаза...
Пусть торопятся крылья времени,
Знаю — в зное июльского дня
Эта сладкая грусть по деревне
Ни за что не оставит меня.

И, наконец, самый суровый упрек поэтам «Кузницы» — отсутствие оригинальности, формальная зависимость от символистов, от Брюсова, Бальмонта, Блока и других. В своей статье о пролетарских поэтах А. Лежнев делает ряд сопоставлений и указывает на подражательный характер этой поэзии. У Кириллова, говорит критик, призывавшего сбросить ветошь веков, мы находим по-бальмонтовски мелодичный стих, излюбленные бальмонтовские эпитеты: безначально-глубокий, ласково-снежный, зелено-струйный, всякие безбрежности, мятежности и т. п. Герасимов оригинальнее и сильнее. Он угловат, ассиметричен, склонен к гиперболе, символике и абстракции. Отвлеченность и символика очень портят стихи Герасимова, заслоняют от читателя здоровое ядро его произведения. На даровании Обрадовича, подкупающего своей искренностью и свежестью, сказываются три влияния — Тихонова, Есенина и футуристов.

VIII

То обстоятельство, что «Кузница» выдвинула большое число поэтов и очень мало прозаиков, само по себе чрезвычайно характерно. На первых порах лирика преобладает, рабочий поэт хочет излить свой восторг, свою беззаветную веру в революцию. Ему скучны будни, составляющие удел беллетристики, он не пишет романов, не развертывает широких картин повседневности. Тем не менее, уже на страницах «Кузницы» мы встречаем имена нескольких беллетристов:—Владимирский, Павел Низовой, Андрей Платонов, Михаил Волков, Н. Ляшко и др. Мотивы романтически-героической лирики, звучавшие в поэзии «Кузницы», не могли иметь будущего и увяли к тому времени, когда революция из периода гражданской войны перешла в полосу напряженной работы будничного строительства. Напротив того, проза «Кузницы», как и всякая проза, больше говорила о земле, чем о междупланетных пространствах. Быть может, потому эта проза, рисовавшая быт, ближе к прошлому, чем к будущему, изображает скорее устоявшиеся корни жизни, чем те, которые еще не родились, о которых можно было только мечтать. Если в лирике «Кузницы» деревня еще играет значительную роль, то в ее прозе она преобладает. Эти черты можно проследить в рассказах одного из наиболее талантливых беллетристов «Кузницы» Н. Ляшко. В этих рассказах немало связи с традициями русской литературы. Он ближе к попутчикам, чем к пролетарским поэтам, которые вскоре после «Кузницы» так резко будут отстаивать чистоту пролетарской идеологии в литературе. И он, как позднее попутчики, рисует нам ту Русь, коренную и устоявшуюся, взрывать которую пришлось революции. Герой одного из лучших его рассказов «Голубиное дыхание», старик Алексей, напоминает скорее о толстовском Акиме или Платоне Каратаеве, чем о том

«железном Мессии», в виде которого рисуют пролетариат лирические поэты «Кузницы». Он «косноязычен, а мирит, ведет...» Это один из тех праведников, образами которых так богата русская литература. В нем есть нечто и от тургеневской Лукерьи и от Алеши Карамазова, и от героев Короленко, от всех тех, кто знает «главное», кто «косноязычен».

Симпатии Ляшко несомненно на стороне этих героев, и он как будто склонен больше верить во «внутреннюю правду», живущую в людях, уединившихся от житейской борьбы, чем в организованные усилия коллективов, в планомерную борьбу и насилие, в суровые приемы революции. В его Алексее было так много ясности и веры, что сторонним людям казалось, будто видят его в счастливый день—«А он сиял во все дни, будто землю нес и боялся упасть с нею». «Был странен, чуть смешон, сродни юродивым». Слова его были «смутные, сбивчивые, скорее намеки, чем слова», но они «поражали силой и пьянили ароматом». Встреча Алексея и новой революционной России чрезвычайно показательна. Председатель исполкома не любил старика, потому что от него «воняет ладаном» и потому что «худая, обожженная тревогой конторщица, волнуясь, говорила, будто Алексей «инстинктом ощущает главное, и люди чувствуют это», и будто «такие, как он, и сдвинут с места жизнь».

Эту же антитезу находим в рассказе «Вечер срывающего афиши», где бывший офицер Николай Федорович, весь ушедший в пайковые тревоги, стоит лицом к лицу с идейной коммунисткой, забывающей неудобства голодных лет среди заседаний, митингов, лекций; в рассказе «Железная тишина», где автор достигает вершин поэзии в символической картине замершего завода и в образе Степы, бывшего молотобойца, который стучит своей кувалдой, протестуя против расхищающих завод, как стучал знаменитый герой Короленко во имя «государевой правды»; и в «Крепнущих крыльях», где изображены Крапивин и Юрка, и в рассказе «О кандалах», и даже в большой повести «В разлом», где выведены коммунист-интеллигент и его жена Аделаида Аполлоновна. Идеологическая позиция Ляшко — это позиция гуманиста, верящего в прирожденную доброту человеческой натуры, склонного к идеализации «мужицкой правды» в духе старого народничества. От революции в творчестве Ляшко — чувство обреченности старого мира и сознание того, что будущее в них, в этих председателях исполкомов.

Власть старой России, темной, ищущей спасения и исцеления от своих бед у лампады, светящейся перед иконой, обаяние этой уходящей в прошлое России не чуждо и другому беллетристу «Кузницы» — Михаилу Волкову, автору «Заковыки». Правда, Волков не склонен искать смутной правды в юродивых, в убогих старцах и старушках. Правда, он умно издевается над суевериями и невежеством. Но и он скорее любит, чем ненавидит эту

Россию. Он не оттеняет путей, по которым предстоит итти. Она, обреченная, доживающая свои дни, ему знакомее и яснее, чем новая, идущая ей на смену.

IX

Несомненно, самый даровитый беллетрист, вышедший из «Кузницы», — Александр Неверов, один из лучших бытописателей деревни в эпоху разрухи. Он обвеян дыханием революции и в то же время влюблен в жизнь; он любовно наблюдает живую человеческую личность, радуется всей пестроте красок, разбросанных по бесконечной равнине нашей страны. Он и далек и близок злобе дня. Далек, потому что исходит от своей жадной влюбленности в жизнь, близок, потому что видит силы, стоящие на пути к счастью и полноте жизни, и чувствует силы освобождающие. Неверов — один из тех писателей, которые подымаются от злобы дня к общечеловеческому. Будучи наблюдательным реалистом и бытописателем, выводя перед нами образы жизненные и современные, он возвышается до изображения так называемых «вечных» свойств человеческого характера, или, иначе говоря, глубже захватывает сущность развертывающихся перед ним явлений и душевных состояний, настолько глубже освещает их, что они приобретают интерес, переходящий за пределы временного и местного.

Один из рассказов Неверова «Я хочу жить» изображает красноармейца-добровольца. Он, как и большинство героев Неверова, радостно и светло влюблен в жизнь. Волнуют его и ширь весенняя, и утренние и вечерние зори, и дальний полет журавлей, и лепет ручьев по овражкам. Дома у него жена и двое детей, но он идет на войну. Он идет умирать, потому что хочет жить, потому что достойное представление о жизни требует смерти во имя достойной жизни, потому что не всякое существование есть жизнь, потому что страшно кругом, и помнит он как к его матери-прачке приходили по ночам солдаты, крючники, ломовые извозчики и бродяги, били ее, как бьют обессиленную лошадь, напаивали до потери сознания и тупо, бессмысленно валили на кровать.

Лучшее из его созданий «Ташкент — город хлебный»,— широкая картина разрухи, волнующая повесть о голодных днях. В этом произведении с равной силой изображен и герой рассказа Мишка и движущийся поток массы, стихийно текущей за хлебом в плодородные губернии. Инстинкт жизни, побудивший Мишку отправиться из своего голодного села в Ташкент за хлебом, выводит его из всех трудностей этого по тем временам необычайного предприятия. Не раз, рискуя головой, взбирался он на крыши вагонов, спасался от солдатских обходов, прибегая ко всем хитростям, осенявшим его детскую головку, ночевал в степи

под дождем, прозябший насквозь от холода добывал себе тепло в объятиях товарища, и оба ребенка согревали друг друга животами и дыханием; потерял этого товарища, сброшенного с поезда контролем, вскакивал на ходу, срывался и снова вскакивал, видел смерть обессиленных стариков и больных, все вынес — и голод и холод, и добрался до Ташкента. Здесь долго ходил по базару, ночевал под заборами, валялся около грязных арыков, заболел брюшною болезнью, думал — умрет, но все вынес: и вошь, и грязь, и адскую боль в кишках, когда их выворачивало наружу от гнилых подобранных яблок с персиками; не умер и тогда, когда его, голодного и продрогшего, сбрасывали с вагона и когда его мучили страшные кошмары в степи.

Сила впечатления рассказов Неверова заключается в тонком сплетении в одну ткань жизненных запросов личности и движения исторических событий. Он исходит из живой человеческой личности, любит отдельного человека, — прежде всего человека, брошенного под колесо жизни. Он сживается с его повседневным горем, с его борьбой за существование, умеет захватить читателя его победами и поражениями в этой борьбе. Его любовь к жизни и к людям окрашивает смягчающим светом самые трагические события. В нем много своеобразного юмора, не того юмора, который Гоголь назвал смехом сквозь слезы, а того, что без слез. Его юмор — тот, что рождается в душе здоровых и сильных, а главное — знающих путь. Он может смеяться при виде человеческих страданий, потому что они во имя радости, потому что за ними не гоголевская тоска, не безнадежность или отчаяние, а ясное знание истинного пути, идущая, бодрая, полнокровная жизнь. Он умеет изобразить незначительные случаи так, что становится ясным целое: из того, как отдельные люди добывают себе пищу, влюбляются, раздражаются против врагов, ревнуют и борются, получается то огромное, что называется историческим развитием. Неверов обладает тайной этого искусства переплетать сложными и тонкими нитями частное и общее. Он достигает художественных вершин трагизма, развертывая в «Ташкенте» гигантскую картину стремления человеческой лавины. Нет препон этому стремлению огромных масс, идущих туда, к хлебному городу, навстречу страданиям, гибели и своей судьбе: «По вагонам, по вагонным крышам ходили солдаты с ружьями, сбрасывали мешки, гнали мужиков с бабами, требовали документы. Мужики бегали за солдатами, покорно трясли головами без шапок. Охваченные тупым отчаянием, снова лезли на буфера, с буферов на крыши, опять сбрасывались вниз, и опять по-бычьи, с молчаливым упрямством заходили с хвоста, с головы поездных вагонов... Смерть ходила по вагонам, по вагонным крышам, по грязным канавкам, где валялись голодные... Широки степные просторы. Страшно в них человеку, плывущему маленькой точкой, тоскливо и орлам степным сидеть на древних могилах людей... Нет

в степях человека, нет и голоса человеческого. Репьи, кустарники, голые солончаки, изрезанные глубокими трещинами, да редкий верблюжий помет... Течет по степным просторам воздух, пронизанный солнцем. То морем, то речкой огромной течет, то маленьким ручейком. Ухватит зоркий настороженный глаз далекие призраки, похожие на дерево или на человека, на плывущую деревню с соломенными крышами, как в Лопатине, а через минуту ни дерева, ни человека нет, ни обманувшей растаявшей деревни».

Так бесчисленные голоса и природы и человеческих страданий, преодолений и поражений, и горе и радость, отмечающие путь борьбы, — все образует победный хорал в честь торжествующей жизни. Сотни столбов, бежавших мимо, отсчитал Мишка, и упрямая воля к жизни, «ведущая по шпалам маленьким встревоженным червяком», привела его к победе. Он привез пуды хлеба в родную деревню. Трупами погибших усеян его путь, и дома застал он почти кладбище: одни близкие умерли, другие умирали. Но нет смерти там, где жизнь рассматривается как путь целого, где «упрямая воля к жизни» ведет к победе.

Проза «Кузницы» ближе к литературе попутчиков, чем к пролетарской поэзии. Она делает первые шаги по тому пути, который характерен для попутнической литературы, она изображает самые разнообразные уголки огромной страны, ту Россию, которую застала революция и которую предстояло направить на иные пути. Уже беллетристы «Кузницы» дают картины этих уголков и даже как бы распределяют между собою части целого. Среди них не мало талантливых произведений. Такова повесть Павла Низового «Язычники», проникнутая языческим чувством единства с природой, красочное изображение тайги. Автор по-гамсуновски блуждает среди природы целыми часами, останавливается у горных потоков в лесах и на полянах: «Мне страшно захотелось написать обо всем этом: и о тайге, и об озере, и о первобытном кочевом народе, и о двух близких мне людях». Таковы повести Новикова-Прибоя из жизни моряков: «Море зовет», «Подводники» и др. Он сам был моряком, он умеет дать почувствовать поэзию моря и выявить внутренний мир моряка. Судно, затерянное среди океана, связывает своих обитателей чувством единства, в котором исчезает все то, что создает рознь на земле между людьми: различие религий, рас, национальностей. Здесь все космополиты, мировые бродяги, для которых все равно, под каким бы флагом ни пришлось плавать, лишь бы подходящие были условия. Море влечет их к себе, море зовет, их жизнь сливается с жизнью моря. «Море, освобождаясь от покрова ночи, пламенеет; по зеркальной глади, сплетаясь в причудливые тона, разливаются цветистые краски; небо, голубея, поднимается выше; раздвигается, огнисто сверкая, горизонт. Ширится и моя душа, просветленная и бодрая, словно орошенная золотым

дождем, становится всеобъемлющей, сливаясь с вольным простором, пронизанным ярким светом показавшегося солнца. Море зовет».

Большой силы впечатления достигает автор при изображении тех опасностей, которые отовсюду сторожат моряка. В своей повести «Подводники» он дает ряд волнующих картин из жизни на подводной лодке, вереницу выпуклых образов, моряков разных типов. Он приковывает внимание читателя к перипетиям страшной борьбы, которую ведет население судна с морем, и временами достигает высокого трагизма.

X

Таковы главные мотивы поэзии «Кузницы» и ее прозы. Если проза была не характерна для пролетарской поэзии, если она сбивалась на сюжеты нейтральные, то лирика «Кузницы» носила определенно выраженный характер, она-то собственно накладывала печать на литературное пролетарское движение первого периода. Мы видели уже, что «Кузница» подверглась критике со стороны других литературных направлений — футуристов, представителей старой дореволюционной идеологии, и тех критиков, которые отражали линию попутничества. Главный упрек этой критики был направлен против отвлеченного характера, против романтизма и мечтательности поэзии «Кузницы» Критика требовала, чтобы литература вернулась к изображению живого человека, спустилась с высот на землю, изображала повседневную жизнь. Но самых жестоких обличителей «Кузница», как мы видели, встретила в лице напостовцев. Журнал «На посту» был журналом публицистическим и критическим. Если «Кузницу» упрекали в том, что она создала отвлеченную романтическую поэзию, то напостовцам ставили в упрек, что они пишут одни декларации и теории и не пишут талантливых произведений. История была на стороне напостовцев. В следующий период пролетарская поэзия действительно возвращается от романтики к жизни, от звучных призывов и мечтаний к повседневности. «Кузница», как определенное течение, умирает. Правда, ее поэты не только не умолкают, они продолжают выпускать сборники своих стихов. Некоторые из них, как Казин, растут и совершенствуются. Они выпускают свой орган «Рабочий журнал», который продолжает традиции «Кузницы». Но одновременно напостовцы, противники «Кузницы», объединяются также, и рядом с «Рабочим журналом» появляется журнал «Октябрь», первый номер которого вышел в июне 1924 г. под редакцией Авербаха, Безыменского, Лелевича, Либединского, Семена Родова, А. Соколова и Тарасова-Родионова. Оба журнала вели между собою ожесточенную полемику. Сущность разногласий обеих групп определена в статье Лелевича «Пути пролетар-

ской литературы», напечатанной в первом номере журнала «Октябрь». Признавая, что общий подъем и размах революции был художественно отражен в поэзии «Кузницы» в первые годы, автор замечает:

«Однако, «новое время — новые птицы, новые птицы — новые песни». Отгремела гражданская война, миновал период «бури и натиска». Наступил период серых будней, под нудной оболочкой незаметно готовящих новые «бури», новый «натиск». Общий пафос лирики «кузнецов» перестал действовать на читателя, перестал заражать аудиторию. Понадобились новые приемы, новый подход. Группа «Кузницы» этого во-время не почувствовала. Она продолжала распевать свои громкие, но переставшие действовать «железопсалмы», продолжала говорить звонкие слова о «планетарном» размахе революции. Когда же будничная обстановка нэпа ударила им в глаза, многие из них издавали глубоко фальшивые упадочные звуки (Кириллов, Герасимов, Санников, Обрадович и др.)».

В противовес этому направлению, «Октябрь» собирается культивировать ту литературу, «которая помогает читателю художественно воспринять неразрывную связь между самым будничным маленьким делом, между мелким штрихом нашего быта и нашими великими задачами», литературу, «которая освещает нам движущие силы революции в их живом преломлении». Журнал стремится не только показать живых людей, «положительных» и «отрицательных» людей революции, но и показать их «в правильной перспективе, соответствующей отходу пролетарского авангарда к действительности».

Отметив в этих словах основной момент разногласия между обоими направлениями, Лелевич правильно улавливает и ту перемену, которая должна была произойти в области формальной. Лирика должна смениться эпосом, беллетристикой. «Осуществить этот подход при господстве общей лирики в предшествующий период нельзя», сама лирика должна «облечься в плоть и кровь, должна показывать нам настроения и чувства живых людей, а не платонический восторг». Рядом с этой лирикой должен выдвинуться эпос, — поэзия, показывающая нам людей, их действия. «Этот эпос может разрабатываться в виде отдельных эпизодов, картинок, сколков и, главным образом, в виде больших полотен крупных произведений с развернутым сюжетом, захватывающих революцию в ее крупнейших проявлениях, показывая в правильной перспективе крупные части революционной действительности».

В этих словах были правильно определены те пути, по которым направилась в действительности пролетарская литература после раскола. Эта эволюция пролетарской литературы обусловливалась самым развитием революции. Ожесточенная полемика между «Кузницей» и «Октябрем», организационная борьба рядом

с положительным влиянием заключала в себе и много отрицательного. Противники чаще расходились в области тактики, чем в оценке отдельных художественных явлений, а в этом последнем случае полемика часто заставляла критиков быть несправедливыми, вызывала пристрастные суждения. В «Октябре» печатались такие писатели, как Демьян Бедный, Георгий Никифоров, Безыменский, Жаров, Михаил Голодный, Светлов, Тарасов-Родионов, Иван Доронин, Либединский, Молчанов и др. Но было бы неверно утверждать, что, несмотря на ряд талантливых сотрудников, именно этот журнал приютил у себя главные силы, делавшие пролетарскую литературу во второй период. «Октябрь» четко сформулировал ее задачи. Он отмечал и пропагандировал все художественные произведения, которые были в духе этих задач, вел борьбу с противодействующими тенденциями, но пролетарская литература в эти годы быстро расцветает, растет в глубь и в ширь, начинает охватывать самые разнообразные темы, перерастает злобу дня, или, вернее, исходя из этой злобы дня, освещает важнейшие вопросы социологии, морали, человеческой личности, переходит к так называемым вечным темам. Вместе с журналом «Октябрь» расцвету пролетарской литературы содействовал идеологически близко с ним связанный журнал комсомола «Молодая гвардия». Состав сотрудников и идеологическая платформа «Молодой гвардии» в значительной степени совпали с линией «Октября». «Молодая гвардия» выдвинула ряд даровитых поэтов и беллетристов из среды молодежи, которые вскоре рассеяли твердо державшиеся предубеждения, будто пролетарская литература создает только одни платформы и теории, но не художественные произведения. Журнал начал выходить в начале 1922 г.

XI

Для характеристики пролетарской литературы эпохи «Октября» вопросы тактики и организационные не имеют первостепенного значения. Самый ход жизни, повторяем, обусловил расцвет пролетарской литературы, которая вскоре переросла всякие платформы и организации, достигнув победы тем, чем единственно побеждает всякое искусство — появлением талантливых художественных произведений.

Отметим главнейшие из них.

Когда литература от романтики и отвлеченных построений перешла к злобе дня, было естественно, что она прежде всего обратилась к темам гражданской войны и разрухи, к тому, что составляло тогдашнюю действительность. «Ведь в годы гражданской войны, — говорит Лелевич в первой книжке «Октября», — сердце заводское маяком пылало на фронтах». Ведь весь цвет своих сынов заводы отдали в Красную армию на фронты, в прод-

коммуны и т. д. Естественно, что пролетарские поэты — плоть от плоти пролетарского авангарда — прежде всего показали тех, рядом с которыми они только что руководили геройской обороной революции.

Первое крупное произведение из эпохи гражданской войны принадлежало перу старого писателя Серафимовича, который с первого дня революции бесповоротно примкнул к ней и вошел в ряды пролетарских писателей. Это писатель суровый и упорный, поэт звериной энергии, словно раз навсегда решивший, что земля пока еще не место для утонченных эстетических и эротических переживаний, для радостной мечты, что все это когда-нибудь потом, а до этого долгий путь борьбы и мук, что наша земля — арена, заплеванная, загаженная, слезами и кровью политая, жестокой чистки требующая, руки твердой и мозолистой. Серафимович начал писать задолго до революции, в те времена, когда царская цензура беспощадно пресекала всякую попытку отразить в литературе революционные стремления рабочего класса. Серафимович, в произведениях которого («Живи, тюрьма», «У обрыва», «Зарево», «Похоронный марш», «На Пресне» и др.) уже тогда звучали голоса рабочей борьбы, затирался критикой. Не любили писателя, далекого от модных тогда мистических и индивидуалистических тенденций. «Печатали охотно, — говорит он в своей автобиографической заметке, — но с кислыми мордами — не было утонченно сложных переживаний культурной среды. Критика либо молчала, либо: «тенденциозно».

Революция открыла широкий простор творчеству этого писателя, талант его быстро развернулся, и из-под пера его вышла одна из лучших книг о гражданской войне. Эпопея Серафимовича «Железный поток» — это новый «Анабазис», перед которым тускнеет отступление греческого отряда, прославленное Ксенофонтом. Здесь увековечен эпизод, не менее волнующий, — история армии, как упомянуто выше, вышедшей с Таманского полуострова, прошедшей сотни верст среди неодолимых препятствий, среди враждебного казацкого моря и, в конце концов, соединившейся с большевистскими армиями. Порою эта современная повесть кажется старинной былиной времени Сида или Нибелунгов. Самая грубость ее исполнена высокой поэзии. В самой простоте ее — сложность. Нет надобности в прикрасах там, где сама обнаженность является красотой, где выразительность дается самой природой. Крылатые слова солдат, баб и казаков, которыми сверкает эта поэма, — материал столь же драгоценный для этнографа, как и увлекательный для исследователя. Автор передает говоры и диалекты этого многотысячного собрания «времен, наречий, состояний» и достигает несравненной силы впечатления.

Эти тысячи оборванных солдат, груженые повозки, бабы, детские лица, брички, фаэтоны, коляски, фураж, хлеб, пушки, пулеметы, винтовки, штыки, лошади, человеческие страсти, зависть, недоверие, усталость, шкурничество и героизм, раздоры, агитация эсеров,— вся эта пестрота, все стянуто какой-то гигантского размера петлей и направляется по единому руслу, имеет свою какую-то чудовищную равнодействующую. Все идет к северу, что бы ни попадалось на пути, что бы ни пыталось остановить неудержимый поток. Ползет эта циклопическая змея. Ползет и тогда, когда с немецкого броненосца падают снаряды, тщетно пытающиеся удержать эти массы людей. Быстро смыкаются ряды и заполняют пустоту, образовавшуюся на месте, где группы товарищей вырваны из строя. И тогда, когда гибнут усталые и голодные, на мгновение оглянутся остальные, остановятся, и «вдоль шоссе все идут и идут, спотыкаясь, падая, подымаясь или оставаясь белеть неподвижно на обочине». И с изумлением смотрят изредка люди с лопатами в уцелевших виноградниках:

«Кто они, откуда они, куда так безостановочно идут, устало мотая руками. Желтые, как дубленая кожа, лица. Запыленные, изодранные. Черные круги вокруг глаз. Скрипят повозки, глухо постукивают усталые копыта. Выглядывают из повозок дети. Должно быть, без отдыху, и лошади опустили морды. Идут без конца, мотая руками, идут солдаты, и бесчисленно-остро колышатся штыки. А уж солнце куда выше гор, и земля наливается зноем. И на блеск моря больно смотреть. Час, два, пять — все идут и идут. Люди стали шататься, лошади останавливаются...»

И, тем не менее, нет перерыва в этом неудержимом стремлении к северу, — туда, где ждут свои.

Серафимовичу легко дается изображение органического единства этих масс. Он не размышляет над ними и над их героизмом. Он один из идущих. Он действует в их рядах, он сам во власти той стихии, которая ведет эти массы к неизбежной цели. Самое сильное в его поэзии — это то, что крайнему интеллектуализму всех видов он противопоставил могущество звериных инстинктов и звериной энергии как определяющую первопричину всех явлений жизни, привнес сознание бытию, а не бытие вздернул на дыбы сознания.

Его Кожух — железный вождь с каменным лицом, укротитель тысячеголового чудовища, единственный в своем роде образ, воплощение коллективных стремлений и коллективной воли. Он могуч инстинктивным чутьем массы. Это — то первозданное, что роднит его с ней. И когда возникают мятежи против него, и когда ползут слухи об измене, и когда его приказы кажутся неисполнимыми, и даже тогда, когда на него готовы броситься, и кажется будто самая жизнь его висит на волоске, — он остается

единственной силой, за которой двинется все, как бегут волки за своим вожаком, как безошибочно движение птичьей стаи, потому что единство этой массы скреплено скрепами более сильными, чем логика, рассуждения, доводы сознания, потому что революция движет этой массой, даже не сознание, а инстинкт революции, — тот инстинкт, который одинаково присущ и массе и ее вождю, в нем сидит только крепче. Они, только что ограбившие захваченный город, покорно по его приказу сдают награбленное и подставляют свои спины под удары розог, но они подняли бы его на штыки, если бы он вздумал сказать им: «Хлопцы, завертайте назад до козаков, до офицеров». Нужны были годы страданий и скитаний, чтобы выковать этого революционного вождя. За ним тянется его жизнь длинной косой тенью, которую можно забыть, но от которой нельзя уйти. Это — «мужик», железным упорством проложивший себе путь; это—кость от кости отрепанной босой орды, той казацкой бедноты, на спину которой село богатое казачество. Еще в царские времена он дошел до офицерских погон, но не на радость были они ему. Офицерство сторонилось «мужика», а от своих как будто что-то отделило. И когда все покачнулось: и горы Армении, и турецкие дивизии, и солдаты, и генералы с изумленно-растерянными лицами, и смолкшие орудия, и мартовские снега на вершинах; когда точно треснуло пространство, и разинулось невиданно чудовищное, невиданное, но всегда жившее тайно в тайниках, в глубине, неназываемое, но когда сделалось явным—простое, ясное, неизбежное; когда приехали люди необыкновенные, с худыми, желтыми, фабричными лицами и стали раздирать эту треснувшую расщелину, все шире и шире раскрывали ее; когда забила оттуда вековая ненависть, вековая угнетенность, возмутившееся вековое рабство, — тогда осознал себя Кожух, с украинским упорством решил каленым железом, своей кровью, своей жизнью выжечь следы погон и послужить громаде бедноты, кость от кости которой он был.

XII

Еще более своеобразное освещение гражданской войны находим мы в романах Фурманова, в особенности в его двух крупнейших работах «Чапаев» и «Мятеж». Фурманов принадлежит к числу тех писателей, которых жизнь и действие так насыщены, что они не укладываются в человеческое слово. Его жизнь настолько грандиозная эпопея, что ему не нужна художественная фантазия, стройная композиция или отделка для того, чтобы достигнуть силы впечатления. Достаточно простых записей, отрывочных, беспорядочных, достаточно рассказать о том, что было, без прикрас, без фабулы, и эти записки превзойдут и роман и трагедию. Бывают эпохи столь грандиозные, что фото-

графические снимки и точные документы более волнуют, чем выдумки поэтов. Произведения Фурманова собственно даже и не художественные произведения в традиционном значении этого слова. Он пишет их во время похода, верхом на лошади, чуть ли не в разгар сражения.

Другая особенность творчества Фурманова — активистская стихия, переливающаяся через край, захватывающая все в своем стремлении, не позволяющая остановиться и осмотреться вокруг. В этих романах трудно найти границы, отделяющие бескорыстный интерес писателя от практических целей военного комиссара, солдата, инструктора, агитатора. Фурманов не рассказывает о революции, он участвует своим словом в ее осуществлении. Временами кажется, что он пишет не для того, чтобы в минуту досуга, в минуту отдыха люди читали о страшных битвах, о великих усилиях, об увлекательных былях миновавшей эпохи; кажется, что он пишет для того, чтобы представить достижения своего опыта новым бойцам, что слово для него не средство передачи своих мыслей и настроений, а оружие,—оружие такое же сильное, как и винтовка, что это — не романы, а собрание приказов, инструкций, своего рода военное руководство, учебник для следующих поколений, для тех, кому еще долго предстоит делать революцию. К романам Фурманова менее всего применима старая поговорка: «Когда говорит оружие, молчат музы». Он сделал художественное слово непосредственным элементом борьбы и жизни, он овладевает вниманием читателя, приковывает его к себе не тем, как он пишет, а тем как живет и действует. Многие высказывали мысль, что это — не литература. Если бы такое суждение было принято, это нанесло бы большой удар развитию нашей литературы, потому что нет никакого сомнения, что Фурманов не только замечательный революционер, но что в его произведениях есть элементы, которым предстоит немалая роль в поисках нового жанра, соответствующего запросам обновленного революцией общества. Это— тот жанр, которого бессознательно ищет наше время, когда жизнь так насыщена, что не хочется художественного оформления, не хочется никаких рамок, а все существо человека стремится только к непосредственному ощущению своей собственной внутренней энергии. Это — то, к чему как-то с разных концов сходятся и сюрреалисты, видящие сущность поэзии в глубоком внутреннем напряжении, переживании самого художника и мало интересующиеся вопросами о проявлении этого переживания в литературной форме; и конструктивисты, объявившие истинным искусством строение целесообразных вещей, а главное, революционные массы, всегда во время грандиозных переворотов отменяющие искусство во имя жизни.

Роман «Чапаев»—это кусок истории, логикой реальных фактов превращенный в возвышенную трагедию. Это — повесть о под-

вигах и смерти сказочного героя, воевавшего в 1918/19 г. Как и в романе Серафимовича, мы имеем перед собою обыкновенных людей, со всеми их слабостями и пороками, с детальным описанием их внешности, вплоть до тонких губ и бритого подбородка, длинную галерею фигур, занятых своим делом, каждый своим участком фронта или своим иногда крошечным уголком работы. Нет никакой приподнятости, нет пафоса, — казалось бы, нет величия. Вся повесть — собрание бесконечных мелочей, и герои и события описаны с каким-то нагромождением внешних подробностей, с невниманием к их сравнительной ценности. И тем не менее в этой повести, где нет, казалось бы, ни художественного отбора, ни композиции, ни плана, скрыта тайна внутреннего единства, неотразимого цельного впечатления. Именно потому, что автор не искал этого единства, что он рассказывал о явлениях в том порядке, в каком они попадались ему на глаза, — он достигает величайших обобщений, какие только мыслимы для художественного слова. То, что зовется духом коллектива — настроение массы, пафос общей задачи — истинная фабула и истинный герой этого произведения. Революционный пафос — движущая пружина событий. Подобно Кожуху, Чапаев органически сливается с окружающими его людьми, они почти без слов угадывают его предписания. Эта связь не требует от него никакой политики, никаких усилий, она дается ему легко и естественно, потому что ее источники — вне отдельной человеческой воли, они — в том непреложном и неотвратимом, что зовется объективным развитием истории.

Любопытен конец этой истории. Ее развязка — того же типа, что в «Железном потоке», «Мятеже», «Неделе» Либединского и других произведениях этого рода. То, что мы привыкли называть развязкой, отсутствует. Казалось бы, в повести, целиком посвященной центральному герою, законы композиции требуют, чтобы с его смертью завершился и самый рассказ. Читатель с волнением доходит до того места, где пораженный пулей Чапаев тонет в мутных волнах Урала, — и это чувство мгновенно сменяется новыми впечатлениями, более высокого характера. Некогда оглянуться, некогда даже приостановиться. Борьба продолжается. Красная армия продолжает делать свои титанические усилия, является помощь. Победа — и через несколько дней новое наступление. И в этом эпилоге уже ни разу не упомянуто имя Чапаева, — не потому, что бойцы неблагодарны или забывают своих героев, а потому, что возник какой-то новый, раньше невиданный подход к человеческой личности: величие ее, бессмертие — это энергия, влитая в движение жизни, никогда не умирающая, участвующая в непрекращающемся никогда процессе видоизменений. Нет лучших путей к увековечению личности как непрерываемый путь борьбы и действия:

«Казаки угонялись вспять через те же хутора и станицы, где лишь несколько дней тому назад быстро, быстро спешили от погони красные полки. Теперь они снова шли в наступление, уже на самый Гурьев, до берегов Каспийского моря...»

Вот и весь памятник, воздвигнутый Чапаеву.

Несложен и сюжет второго романа «Мятеж». Это — история восстания нескольких батальонов на далекой окраине, отделенных от своего штаба сотнями верст, по которым с трудом приходится пробиваться на лошадях. Повстанцы заняли крепость, и представители власти вынуждены вести сложную игру, чтобы не пасть жертвой мятежников. Необходимо поддерживать престиж власти и в то же время допускать неповиновение. Один неудачный шаг, одно опрометчивое слово может привести к кровопролитию и к непоправимым последствиям. Перед нами сложная система искусной агитации, ведущая к расслоению гарнизона, быстрые переходы от угроз к уступкам и т. п. Бывают моменты, рассказанные просто, но читатель следит за ними, затаив дыхание. Таков, например, момент, когда безоружному автору этой повести, принимавшему активное участие в событиях, приходится выступить перед тысячной вооруженной толпой — сбившейся, гудящей, ревущей, словно стадо голодных зверей. В авторе чувствуется вдохновенный агитатор, мастер своего дела, виртуоз, испытывающий восторг преодоления и победы, сделавший из своей профессии подлинное искусство. Именно здесь ощущает читатель, что перед ним не только писатель, но и воин, совершенно необычно сочетавший в своем лице эти два ремесла.

Как и повесть о Чапаеве, «Мятеж» — только эпизод, вырванный из большого целого, только записки, фактические, деловые, часто просто подлинные документы. И конец «Мятежа» тот же, что и «Чапаева». Все эти драматические эпизоды, опасности, борьба страстей,— все это путь к простой цели: «Полки, которые было надо перебросить из Семиречья, перебросили. Кулачье семиреченское притихло, убедившись, как трудно бороться с советской властью, как дорого обходятся попытки свалить ее с ног».

Вот и все, что осталось от драмы, разыгравшейся на далекой окраине советского государства. Еще на шаг подвинулась история на своем пути.

XIII

Другими приемами, но к той же цели, к тому же ощущению целого, огромного приводит и повесть Малышкина «Падение Даира». Серафимович и Фурманов находятся в гуще борьбы, они никогда не отходят в сторону и не смотрят на события из отдаления. Когда читаешь повесть Малышкина, то кажется, будто автор поднялся высоко и озирает оттуда бесчисленные

фронты и беспредельную советскую равнину. Почти не видно отдельных людей, не видно деталей, но зато четко обозначены силуэты, видны главные линии, и в феерическом свете предстает исторический смысл целого. Там мемуары, точная летопись фактов, здесь символическая картина, нарисованная рукой вдохновенного художника.

Сюжет повести — один из величайших подвигов Красной армии—взятие Перекопа, освобождение советской страны от белогвардейских армий.

В повествовании об этом событии мы не видим фактов, почти нет живых людей, есть «стотысячное». Поэма Малышкина написана так, что непосредственно ощущаешь величественное шествие истории. Его действующие лица только коллективы, но они — частные силы, руководимые непреложным законом, которому все подчинено. С высоты, на которую он поднялся, он видит связи всех вещей, взаимодействие всех сил.

«Армия лежала за курганами, перед черной горбатой скалой, сторожа ее зоркими ползучими постами... Республика, кричащая в аппараты, гул стотысячных орд в степи — это развернутый, но не обрушенный еще удар по скале, по последним армиям противника, сброшенного с материка на полуостров. В штабе армии, где сходились нити стотысячного, за керосиновыми лампами работали ночами, готовя удар. Стотысячное двигалось там отраженной тенью по веерообразным маршрутам — на стенах закругляя щупальцы в хищный смертельный сдав...»

Этой картиной открывается поэма. Посты—щупальцы, армия — сконцентрированная воля страны,— все это расположено на огромном полотне, на котором все переплетено бесчисленными нитями, все грандиозно и важно, как осуществление задачи мирового масштаба. Укрепления страшны, но за укреплениями были «последние», «страна требовала уничтожить последних». Возможен был выбор между длительной инженерной атакой и молниеносным маневром. «Но страна требовала уничтожить последних сейчас. Оставался маневр».

Олицетворение — любимое выразительное средство Малышкина. Он пользуется им, чтобы создать монументальные образы. Вводная картина — фантастическое чудовище, исполинский организм, живущий по свойственным ему законам. Оно, это чудовище, раскинулось по всему пространству бывшей империи, оно протягивает свои лапы к последнему уголку, где еще гнездятся враждебные ему, непокоренные силы. Это стремление к югу, этот стихийный поток изображены автором в величавом стиле «Слова о полку Игореве». В лице Красной армии стремится к югу сама Россия.

«И еще севернее — на сотню верст — где в поля, истоптанные и сожженные войной, железными колеями обрывалась Россия, ветер стлал серой поземкой по межам, по перелескам,

по льдам рек, голым еще и серым, где в степных мутях свистками и гудками жила узловая станция, — кишел народ, мятый, сонный, немытый, валялся и на асфальте; на путях стояли эшелоны, грузные от серого кишащего живья, и платформы с орудиями, кухнями, фуражом, понтонами: шли тылы и резервы N армии на юг, к террасе.

И еще с севера, скрипя и лязгая, шли загруженные эшелоны, перекошенные от тяжести, вдавливающие рельсы в грунт, с галдежом, скандалами, песнями. С вагонов кричало написанное мелом: «даешь Даир». Эшелоны шли с севера, из России, из городов: в городах были голод и стужа, топили заборами, лабазы с былым обилием стояли наглухо забитые, стекла выбиты и запаутинены, базары пусты и безлюдны. Но в голодных и холодных городах все-таки било ключом, кипело, живело и вот изрыгало на юг громадные эшелоны — за хлебом, за теплом, за будущим. С севера великим походом шли города на юг — телами пробить гранитную скалу, за которой страна Даир».

Движение к северу стало невозможным, потому что могучее движение с севера опрокидывало все, что шло вразрез с основной задачей, которой инстинктивно была поглощена страна. Поезда шли только на юг, а паровозы, назначенные на север для того, чтобы разгрузить узловую от скопившихся пассажиров, перехватывались потоком, стремившимся туда, куда направляла история и мысль энергию страны и армии. Ни угрозы, ни упоминания о ревтрибунале и о расстреле, — ничто не могло остановить захвата паровоза, потому что «все шло своим чередом, как хотелось молоту множеств, падающему в неукоснительном и чудовищном ударе на юг».

Красные и белогвардейские войска, разделенные даирскими укреплениями, — больше чем две армии, это символы двух миров, сошедшихся для решительной схватки на жизнь и на смерть. Не считая голод, набившиеся в избах вповалку люди, тусклые коптилки, костры и вши, это — «становье орд, идущих завоевать прекрасные века». Так на севере. А на юге — бриллиантово-павлинье зарево празднеств, радуги безумий и нег, оркестры, женские нежные глаза, покорепно раскрывающиеся юным — в светах мчащихся улиц, в качаньях бульварных аллей, ночь упоений и тоски, — мир обреченных.

XIV

Далее — нашумевшая в свое время «Неделя» Либединского и его же вдумчивая повесть «Комиссары». «Неделя» обратила на себя общее внимание, потому что это была, кажется, первая повесть, где автор вывел коммуниста, не просто вывел, а попытался взглянуть на окружающий мир его глазами.

Незамысловат сюжет этой повести. В уездный город необходимо доставить дрова, без них нельзя приобрести семян для посева. Нужно послать батальон, охраняющий город, за двенадцать верст, где у монастыря большие леса. В окрестностях бродят шайки бандитов, в самом городе притаились предатели-белогвардейцы. Оставить город без охраны рискованно, но и без топлива нельзя. Партком склоняется в сторону риска. Пользуясь отсутствием батальона, белогвардейцы овладевают временно городом, зверски убивают руководителей парторганизации. Подоспевший батальон ликвидирует восстание.

Значение повести в том, что автор вводит нас, если можно так выразиться, в самую лабораторию революции, внутрь цирка,— здание, на которое боязливо посматривает притаившийся город. В этом цирке кипит работа с утра до вечера и беспрерывно заседают главари партии. И, раз решение принято, небольшие кадры «авангарда» развивают беспримерную энергию.

«Завтра под руководством комиссии волею партии начнется работа.

Завтра в газете передовая каждому будет кричать об опасности голода, о необходимости действия.

Завтра на митингах и собраниях военкомы и агитаторы расскажут...» и т. д.

Значение этой повести, далее, в высоком моральном чувстве, проникающем ее. Героизм, не сознающий себя героизмом, подвиг величайшей моральной силы, ощущаемый как обыденность, как текущее дело, инстинкт целого, настолько естественный, что даже привилегия, если она служит этому целому, воспринимается без обывательских колебаний,— все это принято автором как психика людей, действительно несущих в себе идеал революции, тех праведников, которыми земля держится, которые воплощают в своем лице самое лучшее своей страны и своего класса.

Либединский принадлежит к числу тех писателей, мысль которого неустанно работает над самыми значительными проблемами своей эпохи, совесть которого заставляет постоянно ставить перед собой неотвязные вопросы, искать выхода из противоречий, раздирающих чуткую личность, в сложности и запутанности общественных отношений.

Когда «отгремела гражданская, вихри ее отшумели в Крыму и у польской границы, всколыхнули Сибирь, забурлили в Кронштадте и как будто затихли, то вместе с тем упал и дух военкомов, ребят армейской закалки. Грязной тучей обволакивает мещанство великую страну, свидетельницу беспримерного героизма, проникает растлевающее дыхание и в военную среду». Тогда автор «Недели» написал новую повесть —«Комиссары». Удобная квартира, захваченная после бегства местного богатея купца, мягкие турецкие диваны, офицерская жена с глазами

«голубого веселого ситчика», с кудряшками на голове отравили своим ядовитым, развращающим дыханием недавних героев, украшенных орденами Красного Знамени, легко выносивших и голод и холод, спокойно смотревших в лицо смерти. В повести «Комиссары» Либединский рассказывает, как в самой армии возникает чувство протеста против этих разлагающих влияний. Чтобы поднять боевой дух политсостава, бороться с упадочными настроениями, командующий округом учреждает временные курсы и вызывает на них политсостав со всего края. Комиссары недовольны, на курсах идет глухая борьба между «усталыми», «успокоившимися», полюбившими свои хозяйства и своих жен, купчих или поповен — с одной стороны, и людьми революционного закала — с другой. Автор не тенденциозен, но он полон такой пламенной веры в торжество революционного начала, что повесть о частном эпизоде вырастает в повесть борьбы между двумя принципами, двумя моральными стихиями. Перед нами галерея типов. Каждая фигура — тонко очерченная индивидуальность. Мы видим, как суровый дух революции вступает в борьбу с духом обывательщины, как борьба эта принимает различные формы, развертывается на бесконечном количестве психологических фронтов, а главное, как постепенно торжествует военно-революционное сознание над всем тем, что ему противится, как одна за другой отлетают все косные силы, влекущие назад. Вера Либединского — не результат молодого увлечения или непродуманного отношения к жизни. Она оправдана все тем же вдумчивым подходом к фактам и людям, внимательным и строгим отношением к действительности. Автор ищет и находит повсюду свидетельства того, что ему дорого. Он мастерски умеет выявлять факты, говорящие о силе и неугасимости революционного пафоса, живущего в Красной армии, несмотря на все видимые уклонения, но он не выдумывает этих фактов, он не подбирает их нарочито, он ничего не искажает.

Нравственная проблема — для него основная проблема наших дней. Для него торжество революции прежде всего связано с победой высоких начал над началами низкими человеческой личности. Он как бы хочет сказать, что в настоящую минуту революция уперлась в человека, что дело в честном закаленном характере, что бывают моменты, когда та или другая «надстройка» приобретает первенствующее значение, и что для нашего времени такой надстройкой является мораль. Над его повестями господствует нравственная традиция первых дней революции, ее суровый аскетизм, ее отречение от радостей жизни, ее титанические притязания. И в дни, когда эта традиция подвергнута жестоким испытаниям и колебаниям, он радостно открывает повсюду свидетельства ее живучей силы, повсюду видит ее торжество над силами противоположными.

XV

Среди пролетарских писателей, бытописателей эпохи гражданской войны и борьбы с разрухой, особое место занимает Федор Гладков. Он родился в бедной крестьянской семье, с девяти лет на чужой стороне — то на рыболовных волжских и каспийских ватагах, то на сельских работах на Кавказе. Далее — «мальчик» в аптекарском магазине, «мальчик» в литографии, «мальчик» в типографии. В 1901 г., 18 лет от роду, окончил городскую школу. Лишения, голод, больница, учительство в глухой деревне, участие в революционных кружках, арест, трехгодичная ссылка на Лене, Кубань, где активно в качестве коммуниста провел всю гражданскую войну. Любопытно, что в своей автобиографии Гладков говорит, что «опьянялся Лермонтовым, Достоевским и Толстым, равнодушным остался к Пушкину и Гоголю». Эти его юные литературные симпатии чувствуются и в его творчестве. В нем есть склонность к лермонтовскому титанизму и демонизму, к надрыву Достоевского и к моральным исканиям Толстого. В нем нет прямолинейности других бытописателей суровой эпохи. В противоположность Фурманову или Серафимовичу, коллективы, народные массы, непреложные законы истории у Гладкова на заднем фоне. В центре его повестей стоит личность — страдающая, мыслящая, без конца копающаяся в глубинах своей души, доводящая себя до исступления нравственными противоречиями, рождающимися в ее собственных недрах. Его герои замучены анализом и рефлексией, они снова возвращают нас к эпохе так называемых вечных вопросов, и Гладков почти с художественным сладострастием проникает в самые скрытые извилины их внутреннего мира, бередит больные раны человеческой души. Когда личное сталкивается с коллективным, когда обе стихии ударяются одна об другую, вызывая душевные потрясения, из них не родится гармония, как у Фурманова и Серафимовича, между ними нет примирения, а есть доподлинная трагедия — истерзанная в борьбе душа, расплачивающаяся неутолимыми муками за отступление от мирового морального закона. Несомненно, что Федор Гладков, автор пьес «Бурелом» и «Ватага», — драматург по призванию. И в свои повествования он вносит глубокий драматизм. Центр его внимания — не массовые движения, а личные драмы, разыгрывающиеся на фоне гражданской войны. В его героях нет той простоты воина, которая заставляет человека повиноваться требованиям истории, следуя непосредственному социальному инстинкту — выполнять свой долг без рассуждений, без анализа, ослабляющего волю. В его героях много гамлетизма, и они, подобно датскому принцу, готовы кричать о распаде всего мироздания и скорбеть о том,

что их, слабых, судьба призвала связать разрывающиеся нити вселенной.

В повести Гладкова «Огненный конь» изображено не просто столкновение между двумя армиями. Это — борьба более страшная, борьба между двумя душевными ураганами, несущимися навстречу друг другу. Это психологический роман, взрывающий со дна человеческой души залежи сомнений и мыслей, казалось, похороненных неотложными требованиями минуты.

Гмыря и Андрей Гузий прикованы друг к другу какими-то таинственными цепями. Андрей Гузий — войсковой старшина, Гмыря — его друг детства. Вместе росли, вместе были на войне. Андрей был болен и лежал в лазарете, Гмыря сидел около него и не спал ночей, таскал на себе за нуждой и кормил, как ребенка. И были они так похожи на родных братьев. Но Андрей был офицер и казак, а Гмыря — рядовой солдат. Был случай, когда Гмыря, раненый, лежал при дороге и выл о помощи. Его отряд попал в засаду. Его расстреливали в упор, и вот под зыкающими пулями подполз к Гмыре Андрей, взвалил на спину и пополз обратно к своим. Война соединила их, революция разделила. После революции отношения между двумя друзьями стали странными и загадочными. Чувствовал иногда Гмыря, что с ненавистью взглядывал на него Андрей, не было между ними доверия, и по ночам таинственная тень бродила и пряталась возле дома бывшего офицера. Кошмарны картины их борьбы, особенно сцена, когда Гмыря ведет на смерть Андрея, гибель Андрея, убитого конвойными, наконец, даже внешние приемы — часто повторяющиеся фразы, начинающиеся с «и». Эти знакомые метерлинковские «слушал тьму», «смотрел невидящими глазами», это нарастание зловещей тревоги усиливающейся бури,— все это от символизма, от взвинченности и болезненных ощущений предреволюционной интеллигенции.

Но тем глубже и значительнее это произведение. Бросить в гущу современной борьбы героя с уклоном в достоевщину — трудная художественная задача. Показать, как и здесь над болезненными натурами в конце концов торжествует революционный инстинкт, идея общего дела, как великое историческое движение захватывает в свою орбиту даже анархический мир ощущений, оздоровляет натуры болезненные, взрывчатые и истерические,— эту задачу, сознательно или бессознательно, стремится разрешить автор «Огненного коня». Борьба между Андреем и Гмырей — это борьба за овладение каждым душой другого. И Гмыре и Андрею нужна внутренняя победа. Гмыре нужно довести Андрея до бессилия, отыскать его ахиллесову пяту, подстеречь момент слабости, чтобы видеть, как не устоял и дрогнул этот человек, идущий за своей правдой, тоже по своему непреклонный. Правду эту нужно унизить и растоптать, увидать, что нельзя на нее опереться. Спор Гмыри и Андрея разрешается не тем,

которая из двух армий победит — белая или красная. Автор переносит революционную борьбу на совершенно иной театр действий; победит тот, чью истерзанную душу исцелит его правда, тот побежден, кто в своей правде не найдет выхода из терзающих его сомнений. Силой души своей хочется каждому из двух похвалиться перед другим и этим путем утвердить и правду своего дела. Торжество Гмыри над Гузием, быть может, самая великая из побед революции, потому что здесь воля коллектива торжествует над самым сильным врагом — над человеческой душой; потому что спасся Гмыря от «безумства и Содома», вышел из хаоса, преодолел «чертовщину, дикий тарарам, в котором ничего не разберешь».

XVI

Еще глубже ставит те же проблемы Гладков в своем романе «Цемент», одном из крупнейших произведений пролетарской литературы. В «Цементе» сталкиваются две социальные стихии: стихия строительства и инертность, разруха, косные силы прошлого. Здесь борьба не на военном, а на хозяйственном фронте, Великая задача, сменившая задачу военной победы над врагом, задача организационная, дело восстановления нашего хозяйства также преображена автором в задачу психологическую, в борьбу сил, столкнувшихся с человеческим сознанием. Автор повествует о том, как титаническими усилиями удалось пустить в ход разрушенный завод, привести в движение замолкшие машины. Но рядом с этой историей развертывается другая история,—история преобразования всего уклада человеческой души. Выходят из мрака и застоя, загораются жизнью механические силы, вновь сверкают огнями потемневшие было окна завода. А вместе с ними просветляются человеческие умы и сердца. С первых строк мы знаем, что завод будет пущен, что автор расскажет нам о великой энергии страны, отраженной в усилиях группы лиц, в которых кипит та же стихия, которыми движет воля творящих классов к строительству. Но с первых же строк читатель ждет и другой повести,— повести о том, как переживет Глеб Чумалов, рабочий слесарного цеха, синеблузник, вернувшийся с войны, как переживет он то новое, чуждое, что глянуло на него из глаз его жены Даши, некогда только жены и бабы, а теперь сознательной советской работницы.

Собственно, ничего не случилось. Глеб принес с собой с войны достаточно революционного пыла и строительской энергии. Да и Даша не разлюбила Глеба, а только стала иной. Не нужно ей «жилого гнезда». Выветрилась психология мещанского уюта, все прежнее растоптала и сожгла в ней революция, ужасы и поругания, которые вынесла. Дочь Нюрка в детдоме, и не «кучерявиться» больше цветочкам на оконце, и не надуваться

кровати пуховыми подушками. Не в понимании своего долга, не по отношению к работе стали они «врагами», но где-то глубже, в первоисточнике своего сознания. Они уже едины в действиях своих, в миросозерцании. Но в мироощущении они разошлись. Здесь Глеб еще не стал новым человеком, истинным коммунистом, Даша опередила его. Даша не глядит на него непобежденной самкой. Или он не почуял в ней раньше настоящей ее души, которая узналась за эти три года и стала упрямой, непокорной? Где она, Даша, впитала в себя эту силу? Не на войне, не с мешком на горбу, не в бабьих заботах: проснулась и струной напряглась эта сила от артельного духа, от боли огненных лет, от суровых испытаний под тяжестью новой и тяжелой бабьей свободы. Смяла она его дерзостью воли, и он, военком, смутился и растерялся.

Весь интерес романа именно в этом конфликте сознания. Гладков умеет сосредоточить драматизм на внутренней, а не внешней борьбе. Победа революции здесь не в том, что будет пущен завод. Ее победа прежде всего в том, что перестроится душа Глеба. У Гладкова революция социальных отношений — средство, а цель — человек. Воскрешение завода завершится только тогда, когда вытравит в себе Глеб раба, когда в его сознании восторжествуют мысли, уже ясные для Даши: «должны же мы, наконец, произвести революцию и в себе. В нас самих должна быть беспощадная гражданская война. Нет ничего более крепкого и живучего, как наши привычки, чувства и предрассудки. У тебя бунтует ревность,— я знаю. Это хуже деспотизма. Это такая эксплоатация человека человеком, которую можно сравнить только с людоедством». Драматизм гладковской повести не в обычной ревности, не в борьбе двух мужчин из-за женщины, а в том, что Глеб, уходя на войну, оставил бабу, а вернувшись, нашел человека, взявшего на свои плечи все тяготы этих лет, нашел женщину с мужичьей ухваткой, без прежнего домашнего глаза, без былой привязанности к мужу и логовищу; что мечта о личном счастьи стала чем-то ничтожным, стыдным, вредным для дела, что и самую любовь надо строить как-то по-новому. Вернуть гармонию их отношений — не значит изменить что-то во внешнем мире, это значит внутренне переродиться, стать на высоте нового сознания, принесенного революцией, потому что нет гармонии и счастья личного без доведения до конца революционного дела и нет полной победы революции без обновленной личности.

В повести Гладкова искусно сплетены частное и целое, личное и общественное. Может быть, успех романа объясняется тем, что его автор, как никто, уловил основную задачу, ставшую перед революцией на этой стадии ее развития, именно задачу построения новой социальной личности. Если понять

эту цель романа, понять, что «отрыжка прошлого», «вопросы и мысли, ноющие под черепом», все то, что «от отца, от юности, от интеллигентской романтики», предстает перед автором как величайшая препона на пути революции, что весь его роман есть история борьбы против этого основного зла, что он старается уловить это зло во всех его проявлениях, если подходить к роману не с точки зрения внешней стройности,— тогда, быть может, сами собой отпадут упреки об отсутствии единства в романе, о его растянутости, о нежизненности образа Даши и т. д. Тогда станет ясным внутреннее единство романа и своеобразная стройность его композиции. Это роман не для легкого чтения, роман трудный, написанный для тех, кто приобщается к художественному произведению для того, чтобы вместе с автором разрешать самые значительные проблемы, выдвинутые его временем.

Завод пущен, выиграла страна, сделан новый шаг на пути победы социалистического хозяйства, но важнее другой шаг,— шаг по пути «вытравления проклятого прошлого», уничтожения «больных клеточек мозга». Важно то, что два человека, Глеб и Бадьин, за минуту до того бешеные звери, «размышляющие утробой, а не мозгами», готовые броситься друг на друга во имя личного, что эти два человека с торжеством открытия завода стали иными. Личное потонуло в общем; два человека, разделенные ревностью и злобой, почувствовали себя солдатами единой армии, почуяли каждый в другом только великое его сущности; все растворилось в общем ликовании, и когда вновь заревели гудки, вместе, разноголосо рвали барабанные перепонки, то, казалось, будто не гудки это ревели, а горы, скалы, толпы, корпуса и трубы.

XVII

Психология личности, интерес к человеку, к живому, действующему и творящему человеку, начинает преобладать в литературе над стремлением к изображению стихийных порывов массы, безличного коллектива. Можно подумать, что в первые моменты взрыва, в вихревом движении революции, живой человек не имел своего лица и, захваченный общим потоком, несся по течению. Только постепенно, когда улеглись волны разбушевавшегося океана, явилась возможность осмотреться, разглядеть детали, остановиться на отдельных моментах и людях. «Мы имеем сейчас целый ряд художественных произведений ✗ пролетарской литературы, и все они так или иначе пытаются показать человека... Прежде всего, что наиболее интересно для нашей современной литературы показать? Ей интересно показать основных «героев нашего времени», причем не их отсталую часть, а наиболее передовые элементы рабочего класса и кре-

стьянства. Иначе говоря, нам интереснее всего сейчас показать авангард нашей революции — коммуниста, большевика. Я отнюдь не говорю, что этим можно ограничиться, но я говорю, что это наиболее интересно, так как идейный рабочий-большевик и есть в сущности тот конкретный, живой «новый человек», о котором сейчас так много и пусто разговаривают».

Эти слова принадлежат А. Фадееву и заимствованы из его доклада, с которым он выступил на шестой губернской конференции МАППа. Доклад этот, напечатанный в № 11—12 журнала «На литературном посту» 1927 г., назывался: «На каком этапе мы находимся?» Этот доклад четко определил новую тенденцию развития пролетарской литературы. В сущности, это продолжение пути, намеченного «Октябрем» при его первых выступлениях против «Кузницы», пути от романтизма к реализму, от абстракции, отвлеченности — к быту, конкретным фактам, к живой личности. Нужно было сделать следующий шаг, даже от Фурманова и Серафимовича. В их эпопеях коллектив подавлял личность, сила стихии ощущалась так осязательно, что конкретные образы обрисовывались не в их индивидуальных отличиях, а в тех свойствах, которые помогали им слиться с коллективом.

Фадеев не только теоретически, но и в качестве художника сделал этот дальнейший шаг. Уже в первых своих рассказах он различает индивидуальное в массовом. В небольшом рассказе «Против течения» он изобразил разгром Красной армии на одном из участков фронта, на Амуре. Уже в этом рассказе сказалось характерное свойство его таланта: в двух-трех жестах, в суровых отрывистых распоряжениях представить выпуклую фигуру каждого из рядовых бойцов. Среди общего развала, отхода целых полков, самовольно снимающихся и уходящих за Амур, не затеряны отдельные люди и не забываются фигуры вроде командующего армией еще старого дореволюционного закала. Он «привык к организованным войсковым единицам». Он провоевал четвертую часть своей жизни, из которой почти три года пришлось на борьбу с Советской Россией. Теперь она маячила перед ним, как последнее и единственное убежище. Не забываются и образы коммунистов во главе с комиссаром армии, бывшим токарем Соболем, противостоящим морю шкурников и дезертиров. Если и здесь перед нами контраст двух миров, двух исключающих друг друга психических организаций, двух противоположных подходов к работе, то это не просто два огромных полотна двух различных цветов, это две картины, на которых каждая деталь имеет самостоятельную ценность.

Роман Фадеева «Разгром», появившийся незадолго до юбилейных торжеств, которые должны ознаменовать десятилетие власти советов, а вместе с ней и советской литературы, этот роман, привлекший к автору внимание всей критики и читате-

лей, является лучшим произведением в этом новом роде. Тема не нова — героическая борьба и разгром партизанского отряда. Нет стотысячной массы, стихийно идущей к своей цели, опрокидывающей все на своем пути, как у Серафимовича, нет символической России, текущей на юг, как у Малышкина. Названия глав — «Морозка», «Мечик», «Левинсон», говорят о том, что здесь речь пойдет не о целом, а о тех людях, которые его образуют. Самые взаимоотношения между вождем и отрядом изображены по-новому. Автор анализирует, ему недостаточно простого показа фактов, свидетельствующих об единстве чувств и мыслей вождя и массы. Ему хочется проследить эту связь конкретно, среди живых единиц. «Левинсон глубоко верил в то, что движет этими людьми не только чувство самосохранения, но и другой, не менее важный инстинкт, скрытый от поверхностного глаза, неосознанный даже большинством из них, по которому все, что приходится им переносить, даже смерть, оправдано своей конечною целью и без которого никто из них не пошел бы добровольно умирать в Улахинской тайге. Но он знал теперь, что этот глубокий инстинкт живет в людях под спудом бесконечных маленьких каждодневных насущных потребностей и забот о своей — такой же маленькой, но живой личности, потому что каждый человек хочет есть и спать, потому что каждый человек слаб».

Незначителен эпизод, изображенный в первой главе. Левинсон велит ординарцу Морозке свезти пакет в отряд Шалдыбы. Морозке не хочется ехать, вот и все. Но этим маленьким столкновением автор воспользовался, чтобы дать яркий образ человека в повседневности — Морозки, которому надоели скучные казенные разъезды, никому ненужные пакеты, а больше всего нездешние глаза Левинсона, глубокие и большие, как озера, которые вбирали Морозку вместе с унтами (род обуви) и видели в нем многое такое, что, может быть, и самому Морозке неведомо. И не хочется ему ехать с пакетом, потому что он «уж совсем к Варюхе в лазарет снарядился». Мелочи, повседневные мелочи без конца. Фадеев — реалист. В его повести ничего не осталось от недавнего платонического героизма. И целое не менее величественно оттого, что перед нами обыкновенные люди, самые обычные, с маленькими радостями, страстями и заботами, оттого, что автор уходит целиком в эти будничные дела. Повесть Фадеева многим напомнила о Толстом. Именно он раскрывал огромный смысл войны и мира, вдумчиво всматриваясь в крошечные желания людей, в те потребности, которые наполняют день человека. Именно он умел показать, каким образом из того, что человеку нужна пища и тепло, что он способен любить, ревновать и раздражаться, как из этого возникают великие войны и мировые потрясения. Фадеев идет по этому традиционному пути русской литературы. И еще тем похож он на Толстого, что есть что-то общее в отношении к массе

у Кутузова и у Левинсона. И тот и другой в сущности не командуют, не управляют событиями, а скорее не мешают им. В первое время, когда он, Левинсон, не имея никакой военной подготовки, даже не умея стрелять, вынужден был командовать массами людей, он чувствовал, что он не командует на самом деле, а все события развиваются независимо от него, помимо его воли. Не потому, что он нечестно выполнял свой долг,—нет, он старался дать самое большое из того, что мог,— и не потому, что он думал, будто отдельному человеку не дано влиять на события, в которых участвует масса людей,—нет, он считал такой взгляд худшим проявлением людского лицемерия, прикрывающим собственную слабость таких людей, т.-е. отсутствие в них воли к действию. А потому, что в этот первый недолгий период его военной деятельности почти все его душевные силы уходили на то, чтобы превозмочь и скрыть от людей страх за себя, который он невольно испытывал в бою. Однако, он очень скоро привык к обстановке и достиг такого положения, когда боязнь за собственную жизнь перестала мешать ему распоряжаться жизнями других. И в этот второй период он получил возможность управлять событиями — тем полнее и успешнее, чем яснее и правильнее он мог прощупать их действительный ход и соотношение сил и людей в них. Не только главные фигуры: жизнерадостный Метелица, понравившийся Левинсону за ту необыкновенную физическую цепкость, животную жизненную силу, которая била в нем неиссякаемым ключом и которой самому Левинсону так нехватало, или идеалистически настроенный Мечик со всеми слабостями интеллигентного, лишнего человека, не только соратники Левинсона — Бакланов, Морозка, Дубов, Гончаренко — выпуклые фигуры. Подобно Толстому, автор умеет схватить и показать внутренний мир рядовых, незаметных, серых солдат.

Нет возможности остановиться на произведениях всех наших бытописателей времен гражданской войны и разрухи, хотя бы на замечательных повестях Артема Веселого, у которого больше динамики и романтики, чем у Фадеева, зато меньше психологизма. Какой-то покоряющей бодростью, беззаветной удалью дышит рассказанная Артемом Веселым история двух матросов — Ваньки Граммофона и Мишки Крокодила. Во всяких переделках бывали, много пережили ходовые, деловые Мишка с Ванькой. И грабили и воровали с хулиганами с того памятного семнадцатого года, когда «из крейсера вывалились и по сухой пути плавали, всю гражданскую войну на море ни глазом, шатались по свету белу, удаль мыкали, за длинными рублями гонялись». Не ребята — угар, не шпана какая-нибудь, широкой программы ребятки.

С неослабным вниманием следит читатель за историей этих двух удальцов, которым придется, в конце концов, сложить свои

буйные головы. Но в противоположность Фадееву, Артему Веселому свойственна манера героических гипербол и олицетворений: «И в них ревели ураганы, и через них хлестали взмыленные дни. Не жизнь — клюковка: по муслу сусло — язык проглотишь. Леса роняли, реки огненные перемахивали, горы гайбали. Облака топтали».

XVIII

Среди пролетарских поэтов, которых следует причислить по духу к группе «Октябрь», принадлежит Демьян Бедный. Он занимает совершенно исключительное место в пролетарской поэзии. Его стихи особый род оружия рядом с артиллерией и винтовкой. Его поэзия — часть общего плана, как декрет Совнаркома, как инструкция наркома. Он возвел в систему и обеспечил почетное место тому виду литературы, который искони считался ее позором — литературы на заказ. Он является со своими стихами тогда, когда его зовут, а не тогда, когда в душе родится вдохновение. Он, вероятно, никогда не знал Аполлона и не слыхал, как тот требовал его к священной жертве. Стихи он пишет в тех случаях, когда осуществление того или иного задания требует образной формы мышления. Во всех его произведениях не встретишь стиха, где Демьян назвал бы себя поэтом, но он любит называть себя мужиком или солдатом.

Пою... но разве я «пою»?
Мой голос огрубел в бою,
И стих мой... блеску нет в его простом наряде.
Не на сверкающей эстраде
Пред «чистой публикой», восторженно-немой,
И не под скрипок стон чарующе-напевный
Я возвышаю голос свой,
Глухой, надтреснутый, насмешливый и гневный,
Наследье тяжкого неся проклятый груз.
Я не служитель муз;
Мой твердый, четкий стих — мой подвиг ежедневный.
Родной народ, страдалец трудовой,
Мне важен суд лишь твой.
Ты мне один судья нелицемерный,
Ты, чьих надежд я выразитель верный,
Ты, темных чьих углов я — «пес сторожевой».

До Демьяна существовала разнообразная и богатая терминология по вопросу о связи между литературой и общественной жизнью. Даже сторонники «чистого» искусства проговаривались относительно воспитательного, облагораживающего и всякого иного действия литературы, не говоря уже об агитационном, политическом, организующем и т. д. ее значении. Но только

Демьян дал жизнь этим терминам, показав с небывалым до сих пор мастерством, как пользоваться образным словом в применении к повседневности. Демьян — первый из поэтов, который указал поэзии так четко практическую цель. В стихотворении «Маяк» он говорит, что ум его «мужицкой складки, привыкши с ранних лет брести путем угадки—стрелой не режет он воды, как миноноска, но ломит толстый лед, как грузный ледокол». Демьян пишет всегда по определенному поводу: по поводу ли продналога, взяточничества, происков империалистских министров, подвигов Красной армии, поднятия производительности, ликвидации безграмотности. Он всегда своими баснями и частушками, своими острыми сатирами делает ощутительно ясными крестьянским и рабочим массам самые сложные и запутанные проблемы. Лучше всего значение его поэзии определил тот из его читателей, который написал: «Читаем мы разные книги и газеты, да плохо понимаем, а у тебя, Демьяша, выговор приятный». Несколько примеров покажут, как умеет пользоваться Демьян стихами в целях агитации. Был момент, когда важнейшим делом была борьба с дезертирством. Демьян написал поэму о Митьке-бегунце, образцовое художественно-агитационное произведение. Он рисует в простых образах, временами в веселых образах, всю мучительность положения дезертира. Муравьи, напавшие на Митю, когда он наступил на муравейник, муравьи, что «лезут кучей из травы, за коммуну не жалеют головы», изображены так живо, что восторг Мити становится понятным: «Ай, мурашки. Коммунисты хоть куда!» Далее тревожный сон Мити, ожидание облавы и т. д. до того момента, когда раскаявшийся Митя возвращается в Красную армию. Такая маленькая тема, как бережливое отношение к патронам, дает Демьяну повод коснуться в понятной форме важных вопросов международной политики, а замечательная поэма «Мужики»—революционизирующего значения, которой не могут иметь тысячи политических статей и трактатов, — эта поэма в детски понятной и в то же время увлекательной образной форме раскрывает истинный смысл двух революций и разделяющей их империалистической бойни. Нужно было успокоить недовольство народное, когда революция на первых порах ничего не принесла, кроме голода и лишений. Нужно было сказать, что эти бедствия падают не на революцию, что они были подготовлены старым режимом. И едва ли для масс это было сказано кем-нибудь яснее, чем Демьяном:

Где ни кинься — недохватки,
Проедаем все остатки.
А остатки-то, — увы!—
Всем известно каковы:
Что народными трудами
Накоплялося годами,

Царь ухлопал на войну,
Обобравши всю страну ..
Трудно нам — чего трудней.
Наша воля с первых дней
Вражьи встретила рогатки.
Мы еще кровавой схватки
Не окончили с врагом:
Мироеды нас кругом
Осаждают темной силой...

Демьян — наиболее популярный поэт среди крестьян и рабочих масс. Его поэзия — отражение в мелочах напряженной работы творческих сил революции, быть может самый характерный памятник нашего замечательного времени.

XIX

Мы подошли к последнему этапу в истории пролетарской литературы, к тому ее течению, которое можно обозначить общим именем «Молодой гвардии». Группа «Молодая гвардия» возникла в 1922 г. по инициативе нескольких товарищей, печатавшихся в комсомольских органах, при горячей поддержке со стороны отдела печати ЦК РКСМ, как раз в то время, когда нэп ударил на идеологическом фронте. Группа пережила ряд организационных изменений. Из состава ее выходили отдельные молодые писатели, образуя другие группы, но здесь речь будет итти не об организационной истории этой группы, а о литературно-общественном значении «Молодой гвардии», о той идейной роли, которую сыграли наши молодые писатели, независимо от того, к какой группе принадлежали они, о том настроении, которым проникнуты были и отдельные кружки, и главный орган этой молодежи, «Молодая гвардия».

Как мы уже видели, «Молодая гвардия» идейно и в значительной степени персонально сливалась на первых порах с группой «Октября» и выступила против «Кузницы» в защиту общих с «Октябрем» принципов против романтики и отвлеченного героизма, за литературу быта, будней и живой личности. И тем не менее, можно говорить о «Молодой гвардии», как об особом крупном течении пролетарской литературы, говорить в смысле, может быть, скорее количественном, чем качественном. Основные цели пролетарской литературы второго периода впервые находят в поэзии «Молодой гвардии» свое значительное осуществление. Здесь принцип живой человеческой личности воплощается так, как это может сделать только молодежь. Здесь мир чувств и страстей выходит за пределы строгих революционных сюжетов. Гражданская война, дело строительства новой жизни вначале остаются центральными темами, но новый человек, возникающий

в этой борьбе за новую жизнь, стремится пронизать все своим новым мироощущением. Распространяясь по периферии, революционное настроение окрашивает в новые тона все темы, все переживания души человеческой,—все, о чем испокон веков говорит поэзия. Природа, красота, любовь, жажда познания, жажда творчества, радость жизни, тоска неудовлетворенности,— все становится предметом молодой поэзии. Это расширение настроений, переполнение души чувством счастья и жизни вызывает тревогу в пролетарской критике. На молодых поэтов нападают. Слишком жизнерадостным поэтам, поющим о любви и солнце, и слишком грустным, впадающим в тоску и уныние, говорят о том, что сейчас не время забывать о главном, о великом деле борьбы и труда, не время отдаваться чистым радостям или впадать в уныние. В статье, посвященной пятилетию «Молодой гвардии», В. Ермилов («Молодая гвардия» 1927, май) делит путь, пройденный журналом и его группой, на три основных этапа.

Первый этап —1922—23 гг. — совпал с периодом, когда по окончании гражданской войны молодежь жадно потянулась к учебе, и тяга к самообразованию в то время захватила горячо и страстно самые широкие слои молодежи. Тогда же впервые во всей своей остроте вставали перед молодежью вопросы быта.

Во второй период, к концу 1923 г., вопросы учебы начинают терять характер ударности, остроту новизны, учеба становится планомерным и постоянным делом. Это время совпадает со снижением художественной ценности литературного материала, печатающегося в журнале. На журнале лежит печать известной растерянности, и того нетерпеливого ожидания очередной книжки, которое характерно для первого этапа, уже нет.

К концу революционного десятилетия журнал вступил в третий этап, характеризующийся четко взятой линией на высокое качество художественного материала и на удовлетворение не только литературных, но и культурно-политических запросов читателя. Журнал вновь собирает вокруг себя твердую читательскую базу и увеличивает тираж.

Охват явлений действительности и внутреннего мира личности становится столь широким, что может показаться действительно, будто молодежь отдалилась от революции и слилась со всей пестротой действительности, и что молодая литература утратила свой классовый облик. Но это неверно. В той же книжке журнала, в статье, посвященной одному из молодых беллетристов, Марку Колосову, А.В.Луначарский замечает, что марксистская программа и теория широки. Необходимо в самой крови своей быть проникнутым ее началами, чтобы с легкостью, не нарушая прав жизни и не искривляя ничего в себе самом, «давать картины этой жизни в освещении наших мыслей и наших чувств, как людей определенной партии и определенного мировоззрения». Комсомол, говорит автор, не есть однообразная среда или марксистский

монастырь. «Там кипит жизнь, там есть очень много противоречий, противоречий даже трагических. Ведь там огромную массу полной энергии молодежи мелкобуржуазной страны, в которой даже пролетариат не может быть отчасти не затронут мещанскими влияниями, идея, великая пролетарская идея коммунизма охватывает все шире, проникает в нее все глубже, стремится с неслыханной мощью перевоспитать эту молодежь, сделать из нее безупречную армию строителей коммунизма».

Обыкновенно историю «Молодой гвардии» открывают именами Безыменского, Жарова и ряда других поэтов, основавших ее, определивших своим творчеством ее путь. Теперь эти поэты уже переросли первую молодость, они только связаны с «Молодой гвардией» формально их мысли продолжают другие.

XX

Поэтическую историю «Молодой гвардии» можно открыть знаменитым стихотворением Безыменского «Поэтам «Кузницы»:

Хорошо:
Не пели о ножках Милицы.
Воспели идущих по баррикадному пути.
А вы пробовали
В отделении милиции
Революцию найти?
Хорошо планеты
Перекидывать, как комья!
Электропоэмами Космос воспеть.
А вот сумейте
В каком-нибудь предгублескоме
Зарю грядущего разглядеть!
Прекрасно петь
Революции, как невесте,
Миллионы гимнов и железопсалмов.
А знаете ли вы,
Какие в Резинотресте
Окопы рыли
Против врагов?!
Смешно не видеть
Красной армии,
Не видеть молний
Октябрьской грозы.
А вот воспойте красноармейца в казарме,
Во имя Революции добивающего азы!
. . . .
Довольно неба
И мудрости вещей!

Давайте больше простых гвоздей.
Откиньте небо! Отбросьте вещи!
Давайте землю
И живых людей.

И еще более четкими стихами:

Только то наших дней не мельче,
Только тот на нашем пути,
Кто умеет за каждой мелочью
Революцию Мировую найти.

«Как пахнет жизнь» — эта книга стихов Безыменского одна из тех вех, которыми отмечаются повороты общественно-литературного сознания, самая полнозвучная книга из всех тех, с которыми выступила «Молодая гвардия».

Поэзия Безыменского проникнута веселым чувством победителя, бодрой любовью к миру, как к своему достоянию. Он любит все, как хозяин, как распорядитель, который пришел сюда учредить порядок. Он обходит все гряды, поливает их с любовью, без ненависти и раздражения выбрасывает вредных жучков и почти любит их тоже. Да и чего горевать ему, когда он видит, как быстро ладится его хозяйство, когда он знает, что «придет былому срок смертей—лицо земли зальется смехом, таким, как у моих детей», что «веков поводья будут мои». Он «пьян радостью властителей земли» и «трезв мудростью властителей земли». Он спокоен, и «рот его полон смеха, льется смех через край». Смех — его главное орудие. Он выпускает «на баррикады бригады смеха». Он зовет свой смех «строчить пулеметом».

Это ликующее веселье не мешает ему все время помнить о главном. «Прежде всего я член партии, а стихотворец потом». Как все пролетарские поэты, он ополчается на косные силы старого мира, ставшие на пути к созданию новой прекрасной земли. Новое — в его подходе, в его методе борьбы, в которых столько беззаветной удали, беспечной радости. В его поэзии после сурового периода аскетизма впервые вновь запела вся гамма человеческих чувств: и гнев, и любовь, и труд, и злоба, и восторг бытия. Если он в те дни, когда цветет весна, когда «солнце пышет горном и пляшет трепака по строчкам Сашка Жаров», если и в эти дни он «думает упорно про себестоимость советских товаров», то это не потому, что он не любит природу, а потому что он «за весну спокоен: придет и расцветет без меня», потому что есть иная весна, которой не расцвести без него. Та весна, которую он делает сам. Он заглядывает в жизнь мелкого городка, и в пивную, и в тихую обитель своей мамы, всюду для него «жизнь пахнет вкусно». Он предвидит победу, и потому его не огорчают поражения. В поэме «Война этажей» он весело следит за этой войной, за тем, как одна шестая ополчилась на пять шестых,

как подвалы и чердаки пошли походом на нарядные этажи, как сыпались декреты, как перестраивались ряды воюющих, как защищались богачи, как скрывали и оттягивали комнаты у бедноты, как умели обходить жилищные законы. Он следит и хохочет внутренним беззаботным смехом, потому что эти шесть этажей — только один из пунктов в его огромном хозяйстве, и знает он недалекий конец этой войны, знает удачу, ожидающую сопротивляющихся, и смотрит спокойно, как смотрим мы на мотылька, бесплодно ударяющегося в оконное стекло.

Это чувство победы дает ему великую снисходительность к умирающему миру. Он ласково подходит к деревне со всем любовным снисхождением превосходства. Он взял ее в руки как несмышленного ребенка и ласкает этого больного ребенка, прежде чем произвести операцию, которая вернет жизнь и здоровье умирающему. Он напоминает ей, «как баре игриво твоей же костыльной парой лупили тебя в загривок»:

Иди, коли тащат из грязи!
Не будешь горой из щебня!
Да ты не знаешь разве,
Что я великий волшебник?
Снесу я твои избушки,
Воздвигну не зданья — горы,
Тебя превращу, старушку,
В могучий красавец-город.

Довольно старухе-деревне «ползти слизнем на земном покрове», ей нужно «в артерии брызнуть волной электрической крови». Он любит «старенькую маму» и также проникнут снисхождением и любовью к ее наивным представлениям и исполнен нежности к умирающему миру, глядящему из морщин старухи-матери:

И вот теперь за повод дней берусь я,
За повод дней, что раньше нас влекли.
Иду на мир — и на тебя, мамуся,
Я, пьяный радостью властителей земли.

Так по-новому разрешается старая драма отцов и детей в наши дни, когда поэт нашего комсомола, закаленный среди ужасов, каких еще не знала история, неожиданно превратил в нежную идиллию глубочайший из неумирающих трагических сюжетов. Он находит в своей душе запас сочувствия и «моему батьке», чернорабочему, который, выйдя «из низших, копейку черствую скопил и, сам себя копейке продав, полудоходный дом купил». И он, этот скаредный мещанин, был нужен истории, «лишь чтоб родить большевиков». Так же беспечно снисходителен он к лишениям и бедствиям. Что ему бедность, что спекулянты, что до того, что «катается кто-то на форде, проживает в десятках квартир».

Он дитя поколения, которого не удивить превратностями человеческого жребия, поколения, у которого нет специальности, которое знает все, ко всему должно быть готово. Он знает, что «Цека играет человеком. Оно изменчиво всегда. То вознесет его высоко, то бросит в бездну без стыда». И природу расценивает он с точки зрения ее участия в общем деле. Все ее силы у него на учете. Ночь — «злая бездельница, в небесах сторожей посадила и погнала работника прочь черной лапой — в затылок». Этот работник — солнце. Оно «смяло шишак зари, засучилось, взялось за дело, а за полдень — смотри-ка, смотри, за работой, как мы, вспотело».

В одном из лучших созданных им образов, в образе Петра Смородина, он хотел «показать одного, чтобы в нем говорили тысячи». Он не собирается «памятник личности высечь». Он взял Смородина потому, что «в этой песне о нынешнем дне (в звуке имени: Петр Смородин) только гимн Комсомольской Весне и стальной большевистской породе».

В поэзии Безыменского ничего не осталось от напряженности, от высокого трагизма предшествующей поэзии. Он открывает новую страницу в истории пролетарской поэзии. Старое поколение отвоевывало каждый шаг. Он пришел сюда, как владелец по праву, как законный наследник бесценных сокровищ, рассыпанных повсюду по земле. Он, кажется, первый, кому привольно в мире новых отношений, без собственности, без старой формы семьи, без всех тех цепей, которыми сковывало человеческую личность буржуазное общество:

Завод — отец. Ячейка — дом.
Семьища — книги, труд, ребята.
Мы в Комсомолии живем,
Стране великой и богатой.
Мне радость — брат, а солнце — тезка.
Вот ковка дней. Я — кузнецом.
И вот вам, вот мое лицо,
Лицо рабочего подростка.

XXI

Еще больше света и радости в поэзии Жарова. Он сплетает в прозрачное кружево лучи солнца и дым завода. Они больше не враги с тех пор, как солнце помирилось с своей новой ролью,— с тех пор, как оно больше не служит поэтам, «пришедшим в мир, чтоб видеть солнце», и перешло к поэтам, которые посылают его на работу и при помощи его тепловой энергии творят свое революционное дело. Его солнце —«делегат небесной рати и от весеннего цека... председатель и на земле и в облаках...»

Вчера работали на поле,
Теперь — с апрелем мы вдвоем
Пришли освободить на волю
Ручьево-реченский район.

В его поэзии больше солнца, чем в прославленном в свое время бальмонтовском сборнике« Будем, как солнце». Но его антитезы, его противопоставления двух стихий исполнены мира, и тезис с антитезом сливаются естественно и без боли в синтез. Когда «солнце пьет из каждой лазейки», ему «хочется уйти от книг, уйти от заседаний ячейки», его грудь разрывается от радости, и «недочитанный Бухарин не прочь сладко отдохнуть». Ему хочется «в расплесканное солнце окунуться и захлебнуться солнцем и весной и песнями, и радостью захлебнуться». Но это — не прежние антитезы, природа больше не мешает ни ячейке, ни Бухарину. Его манит сразу «простор заводский и лесной». Все, что сталкивалось враждующими лагерями в трудах и днях рабочего класса, сплетается в поэзии Жарова в чарующие группы. Безыменский еще противопоставляет девичьи губы фабричным трубам, но в душе Жарова гармонически сочетается борьба и труд с любовью к «радости своей — комсомолке», которая «до четырех с иголкой: шьет на армейцев белье».

Подобно Безыменскому, Жаров умеет видеть революцию в мелочах, слагает песню о червонце, потому что знает, что временами «в победной погоне по упитанной кровью земле вместо пули годится червонец, и снарядов полезнее хлеб». Он поет об этих «мелочах». В последнее время его имя часто появляется в газетах. Он зовет к делам и битвам, он стал бардом советских праздников, певцом юбилейных дат, сделал свои стихи откликами на события дня, и даже друзья его побаиваются, как бы его жизнерадостность, его непоколебимый оптимизм не закрыли бы от него печальных сторон нашей действительности, не заглушили бы боевого революционного духа. Этот оптимизм Жарова создал ему массу ожесточенных врагов, которые издевались над его «восклицательными знаками», над его «пляской трепака», над «беспечными агитационными лозунговыми коленцами», над «неубедительным барабанным мажором», «стандартным велеречием стиха». Эти обвинения — плод глубокого недоразумения, раздражение людей, узко понимающих революционную поэзию, не сознающих, что можно уже органически жить в новом революционном сознании и в то же время наслаждаться, любить и радоваться, как это делает Жаров.

Оптимизм Жарова, его «трепак»—не эгоистическая радость, не веселье, свободное от всякой связи с окружающей действительностью. Это — радость, общая ему и коллективу, он сливается в ней с своими товарищами: «Нам не дано имен, детям станков и околиц! Имя мое — легион! Имя мое — комсомол».

Не только Жаров за свою любовь к солнцу подвергался обвинениям в нарушении чистоты пролетарской идеологии в том или другом виде: критика направляла этот упрек по адресу почти всех молодых поэтов. Так, в упадочничестве обвиняли М. Светлова, выпустившего в издании «Молодой гвардии» сборник стихов «Ночные встречи». Светлов обратил на себя внимание «Стихами о ребе». Ему вдвойне трудно принять новый мир, потому что в его детстве роль «мамуси» Безыменского играл старый ребе, все твердивший про народ свой, в то время как мальчик разворачивал тору. «Было страшно. Было больно. Было жутко... Это в прошлом. Это отошло». И хотя отошло, но налет серьезности и печали так и остался на поэзии Светлова, хотя он и расстался с ребе, у которого «старое сердце еврейской тоской больно, старое сердце еврейскою болью болит», хотя «синагога ослепла... тишина на часах у закрытых дверей... В позднюю пору не приходит, как прежде, еврей тосковать у подножия торы». Поэт с трогательной снисходительностью вспоминает о старом учителе, когда-то развертывавшем перед ним выцветший талмуд. Теперь уже истины учителя больше не истины. Теперь юному ученику Октябрь открыл такие знания, что когда-то авторитетный и мудрый ребе кажется сейчас беспомощным и маленьким. Теперь с востока на Светлова смотрит не разрушенный библейский храм— маячит оттуда «светлый комсомол»:

Чувствую: верна моя дорога
Под полетом поднятых знамен,
Если надобно, седую синагогу
Подпалю со всех сторон.

Вечная драма отцов и детей воплощена Светловым в образы, исполненные грусти, и, быть может, во всей комсомольской поэзии драматическая сторона момента, переживаемого молодежью, не передана так глубоко символично, как в этой картине, где поэт и его товарищ стоят часовыми возле порохового склада. Один смотрит на соседнюю церковь, напротив другого находится синагога:

Церковь крест подняла для защиты,
Синагога рядышком прижалась,
И стоят они в одной молитве,
У небес вымаливая жалость.
Медным плачем истекает купол
В ночь большого, нового кануна.
Смотрим мы, и кажется: над трупом
Две вдовы оплакивают юность.
Смотрим мы, и нам не жалко,
И рука прилипла у затвора...
Ночь проходит черною гадалкой,
Сумрак жмется боязливым вором.

Тишина устала медью плакать,
И земля готовится к работе...
Вдалеке пролаяла собака...
Я стою. Товарищ мой напротив.

Нет сомнения, что известная двойственность в поэзии Светлова существует, что грустные воспоминания постоянно врываются в бодрые стихи борца и революционера, что он находит новые слова для изображения любви после миллионов слов, которые уже сказаны на эту тему в мировой поэзии. Но Светлов не был бы поэтом, если бы правдиво и искренно не говорил о том, что свойственно молодости. Дело революции — не отменить природу человека, а направить весь строй ее души по тому руслу, которое прокладывает неудержимый поток новой жизни. «Молодая гвардия» революционна по-своему, она идет к революции от чувства личности, а не наоборот. Грусть Светлова, перекованная в бодрый стих революционера, остается незаглушенной нотой в общем хоре комсомола. Лучшим выражением его мироощущения являются следующие стихи:

Знаю я: отец усердно молится
Замолить сыновние грехи,
Мне ж сверкающие крики комсомольца
Перелить в свинцовые стихи.

XXII

Так же искренна поэзия молодого даровитого поэта Уткина, в стихах которого много грусти, колебаний и раздумий, но еще больше красоты и напевности. Один из критиков (Вешнев) удачно назвал Уткина «поэтом пролетарского романса». Следует заметить вообще, что пролетарский молодняк не стремится во что бы то ни стало создать новые формы, не стремится во что бы то ни стало быть ни на кого не похожим. Молодые поэты употребляют все ритмы и размеры, выработанные русской поэзией до них от Пушкина до Маяковского. Это симптоматично. Молодежь подвижна. Ее настроения изменчивы. Если она искренна, она ничего не принимает на веру. Она переживает многое в зависимости не только от эпохи или класса, но и от возраста. Она восприимчива не только к идеям революции, но и к жизни и думам прошедших времен. Вот почему Безыменский от ритмов Маяковского, разрушающих привычную гармонию старого стиха, переходит к самому четкому ямбу, к простому пушкинскому стиху. Кем-то было сказано, что не будь Маяковского, не было бы Безыменского. Можно было бы с таким же правом сказать, что Безыменского не было бы и без Пушкина.

Сила молодых поэтов не столько в создании своего стиля, сколько в своеобразном сочетании различных стилей, в этой

подвижности, в смене настроений. Мы не хотим, конечно, сказать этим, что молодые поэты беспечные, порхающие мотыльки или беззаботные птицы, поющие, о чем вздумается. Молодая пролетарская поэзия обвеяна дыханием революции. Нужно быть слепым, чтобы не видеть, что она выражает мироощущение поколения, ничего общего не имеющего с молодежью блоковской, надсоновской или даже некрасовской эпохи. Вечные темы поэзии — мечта, любовь, красота и элегия — преобразованы, и все стили, размеры и образы использованы настолько своеобразно, что именно это преобразование и является новым «своим» стилем для современного нам поколения молодежи. Разнообразие ее переживаний, жадное любопытство ко всем сторонам бытия, скрепленное в единство тем, что составляет основу преобладающего настроения эпохи, нельзя понимать как отход от революции, как измену ей, как отсутствие твердой революционной линии. Напротив, это разнообразие — свидетельство того, что новое революционное сознание уже вышло за пределы непосредственной цели — борьбы с врагом на военном и экономическом фронте, что оно окрашивает все стороны душевной жизни человека, что начинается не только коренное преобразование экономических форм жизни, но и человеческой личности. Вот почему Уткин правильно назван творцом пролетарского романса. Это не те романсы, которые пели испанские рыцари своим дамам, и еще менее те любовные песенки, которые посвящались барышням салонными кавалерами.

То, что говорит Вешнев о романсах Уткина, можно было бы применить ко всем старым формам и стилям, усвоенным молодыми поэтами... «Его стихи певучи. Почти все они достойны служить текстом для музыкального романса. Не следует думать,— ибо это предрассудок,— что романс есть песня только дворянской гостиной или буржуазного салона. Демократическая улица тоже всегда распевала романсы или любила их слушать и создавала свои тексты и свои мелодии. Самое происхождение романса — демократическое. Романс родился в Испании, и им обозначались национальные народные песни, например, песни о Сиде. Не следует также думать, что романс — это только стихотворение с обязательным характером любовной лирики. Такой характер романс принял только во Франции и, по заимствованию, также у нас. Уткин, вероятно, бессознательно создал настоящий чистый тип демократического романса, просящегося каждым своим звуком на музыку». Критик отмечает, что Уткин использовал все особенности романса, его лирическую эмоциональность, стихийно выливающуюся в напевность, и чисто музыкальную звучальность, далее элегичность, любовные мотивы и проч.

«Революционность» поэзии Уткина — в самом выборе сюжета, в самой трактовке их. Его прекрасная поэма «О рыжем Мотеле» была бы, конечно, немыслима, если бы не было Октября. Не было бы этой чарующей иронии в рассказе об еврейском мальчике,

который в другие времена мог бы стать трагическим сюжетом. Не было бы какой-то скрытой ликующей радости победителя, какого-то сознания, что все это было и никогда уже не вернется, что теперь уже можно забыть и простить, хотя бы потому, что самое страшное пройдено, что так весело и славно итти вперед. И едва ли его песня о борьбе английских углекопов становится менее современной и революционной от того, что в нее врываются чуждые пролетариату настроения («Хорошо в груди носить надежды, если дома — и огонь и хлеб»), или рассеивается дыхание революции, веющее в его стихах, от нескольких сочувственных строк по адресу Есенина.

Самый грустный и пессимистический из молодых поэтов — Михаил Голодный. Он наиболее интимный, он много поет о любви. Тьма шахт, угольная пыль и еврейские погромы — это наследие проклятого прошлого, наиболее яркие воспоминания его детства — окрашивает его поэзию, и временами он готов впасть в отчаянье, не находит ничего утешительного вокруг себя: великое время не выдвинуло достойных людей.

Века нам отданы в наследство,
А мы над истиной одной
Сидим, не в силах наглядеться,
Глумясь гнусаво над другой!..
. . . .
Любовь нам о свободе пела,—
Ей горько будет нас забыть.
Давно успели мы умело
Ее распутством подменить!..

И даже в жалобе машины сказывается эта его склонность ловить всюду следы печали:

«Я подслушала, я знаю: у конторы
С мастером шептался инженер.
Будто я — негодная машина,
Что я нынче вам не по нутру,
Будто ты, электро-хворостинный,
Засечешь меня до смерти поутру»...
Я молчал и, думая, не слушал,
Ветер тоже приумолк от дум,
А машина жалобно и глухо
Задыхалась в огненном бреду.
Но глаза не просочили жалость,
Что копили с самого утра,
Только сердце чуяло и знало
Боль твою, желанная сестра.

Наконец, есть какое-то романтическое безразличие в некоторых его стихах, что-то от первого периода пролетарской поэзии,

от ее парения над злобой дня, — правда, в другом разрезе. Например, в этих стихах о любви:

Хорошо под шопот звездный.
Говорить о комсомоле,
Над Юпитером, над Марсом
Звездопадные декреты.
Расскажу тебе о Марксе,
О баянах, о поэтах.

В грусти и пессимизме Михаила Голодного есть много тревожного, но, может быть, в них залог возрождения. И от печали можно притти к активности и к жажде творческого дела. Важны искренность и молодость. Здоровая натура победит, преодолеет болезненные начала организма, погибнет то, что слабо, что не носит в себе зерна жизни.

С воспоминаниями же, только другого характера, явился в стан «Молодой гвардии» и поэт А. Ясный. Он полон неутоленной мести. Его «брата — немцы расстреляли, отца ухлопали так». Вот почему он «не хочет быть добрей». Он — «лихой мальчишка с горящей папиросой, развеселый сынок Октябрей». Его стих «звенит о днях былых». Он не может позабыть «лихой сказки суровых дней, суровой сказки, что вспоила нас злыми к холеным рукам». И даже любимую девушку он просит петь о мести:

Так, чтоб пылать сердцам,
Болью и злобой жгучей
К тем, кто пытал отца,
К тем, кто веками мучил.

Он весь еще во власти кошмаров гражданской войны: «Все злей, упорнее и злей колдует в тишине ночей свирепая колдунья-память». Тем лучше: «Еще прямей и злей, еще угрюмей и железней, с веселой и задорной песней стоим на вздрогнувшей земле».

Есть и в его поэзии ноты нежности и любви, несмотря на его призывы к мести и злобе. И у него, как и у Безыменского, — мама. «У каждого из нас есть серенькие мамы» гласит эпиграф к его поэме «Мама». Она эмигрировала в Америку, она тоскует там о сыне, затравленная, рыскает, но ей не найти утерянного сына. Он ушел на завод «достраивать бипланы», а под вечер ему чудится не мама и не Америка, «а крылья жар-птицы». Даже сердце счетчиком бьет, отсчитывает только пульс мотора. Может быть впоследствии, когда станет летчиком, он «завернет в заокеанский город». А пока он так же весело порывает с старой мамой, как и его товарищи: «За компасом, за чайками позабыл всю грусть-тоску первоначальную».

XXIII

Сергей Малахов — поэт по преимуществу эпический, автор случайных картинок, за которыми скрыто цельное миросозерцание, отраженное во всех мелочах, придающее его поэзии какую-то импонирующую значительность. Рабочий, держащий на ладони автомобиль, изображенный на вывеске, воскрешает перед ним картины детства: церковный свод отодвинут плечом рабочего, и кажется, будто «вся вселенная солнц и миров улеглась в закорузлых пальцах». Вот индус, прибывший в Москву, смуглый и бронзовый, его приветствовал «рабочий каменной фуражкой в руке». Здесь в звуках «Интернационала» он загорелся новым огнем и увез на свою родину на качающемся корабле «огонь на сердце, как знамя». И когда обжег там он пылающим взглядом ненависти англичанина, тот, «качнувшись в зверином рыке, грохнул по бронзовой щеке».

И, стремительно падая и смыкая очи,
Увидал индус: у кремлевских ворот
Над полками каменный подымает рабочий
Каменную руку вперед.

Нет возможности перечислить всех молодых поэтов, среди которых есть несложившиеся. Может быть, потому, что Михаил Юрин, автор «Половодья», ребенком пас стада, страдал и бежал, чтобы стать рабочим металлистом, — может быть, потому его взор в городе привлекают прежде всего дети. С своей родины, с Кавказа он перенес в свои стихи печаль угнетенных племен и жажду свободы. Незатейливы, но врезываются в память небольшие сценки в сборнике Бориса Ковынева, особенно «поэма о Гришке», история ребенка, родившегося на улице, где его мать, «подарив городу розовое тельце», была раздавлена автомобилем. Через судьбу Гришки проходят события последних лет. Уличный мальчишка-босяк, позднее вор и пьяница, кончает тем, что уходит «мстить за прошлые деньки, за себя и Любку-проститутку, и за всех таких».

Подкупает чистосердечной простотой своих повествований Николай Кузнецов. Его стихотворения — миниатюры, занесенные на бумагу, моменты из жизни красноармейцев, вагоновожатых и других людей, которых так презирали до революции и глазами которых впервые взглянула поэзия после Октября. Кузнецову принадлежит поэма «Гармонь». Эта гармонь переходила от владельца к владельцу, и история ее песен — история последней четверти века. Всем играла гармонь, всем, кто боролся за новую жзнь: и когда уходили с войны, и когда бил по господам пулеметчик.

И частенько... (прислушаться надо)
В ладах у гармони звучат:
В песнях о новом — радость,
В песнях о прошлом — печаль.

Наконец, Иван Доронин — поэт смычки, поэт, в сердце которого отдаются одинаково прекрасными голосами и шум «хмельнокудрых лесов» и звон стали и железа. Он говорит о себе:

Я, рабочий, певец полей,
Я, певец полевой машины.

Доронин не тенденциозен. В его поэзии встреча города и деревни легка и естественна, здесь сами собой переплетаются гудки заводов, грохот колес с пением лесных птиц, с шелестом листьев и с шумом трав, где синие блузы и сверкающая сталь располагаются красивыми и пестрыми пятнами среди зелени лугов и белых стволов березы. Характерны самые заглавия его сборников: «Гранитный луг» или «Тракторный пахарь», сочетания машины и природы. Он не плачет над деревней, не обращается к ней, погибающей, с снисходительной нежностью и не чувствует трагизма в ее гибели. Это не гибель, а возрождение. Не станет менее прекрасной сочная бархатная зелень, когда будет по ней «овсяной соломой разостлан свет», когда «будут тонуть хрустальные дома, заводы хрустальные и в свете и в зелени». «Здравствуй, друг синеблузый — новый хозяин природы». Доронин не решает вопросов. Он только передает поэзию этой встречи. Так ли уж реален раздел между городом и деревней, между крестьянином и рабочим? В одной из его песен девушка говорит:

Я сегодня
Девушка полей,
Завтра буду
Девушка-ткачиха.

О любви своей к рабочему рассказывает девушка-крестьянка:

Я на-днях
У дальнего овина
Целовалась
С миленьким нездешним.
Все было хорошо,
Так хорошо,—
И блузы синий цвет,
И запах тополей,
Он из города
Ко мне пришел,
Я — с полей.

Доронин любуется бегом зеленокрылого трамвая, пролетевшего по кудрявым гречихам и скрывшегося за овсами. Он принес полям «из городского квартала солнце лучистое»—свое сердце. Он жаждет бросить чудеса индустрии в деревню именно потому, что хочет разбудить эту любимую спящую деревню и раздвинуть до беспредельных просторов каменные стены завода.

XXIV

Комсомольская лирика сверкает разнообразием мотивов, отражает и общее настроение молодежи, в котором преобладают беззаветная удаль, бодрость и жизнерадостность над грустью и рефлексией, отражает и яркие индивидуальности отдельных поэтов. Нельзя того же сказать о прозе нашей молодой гвардии. Прозаиков среди молодежи немного. Может быть, это объясняется тем, что в молодой поэзии много эпического, напоминающего беллетристику, вроде, например, «Комсомолии» Безыменского или «Повести о рыжем Мотеле».

Тем не менее, можно указать несколько талантливых беллетристов среди нашего литературного молодняка. Эта беллетристика имеет одну общую характерную черту. Она производит такое впечатление, будто перед вами не профессиональные писатели, будто вы присутствуете в кружке молодежи, где каждый делится своими впечатлениями с товарищами, подчеркивая те события, которые должны вызвать особенный интерес в этой среде. Рассказчик знает, чем следует здесь похвалиться, на чем следует остановиться особенно подробно, знает свою аудиторию, знает, что произведет впечатление на нее и что не представляет интереса. Поэтому самое характерное в творчестве художника — выбор, распределение света и тени — здесь дается без труда, достигается просто и естественно, как легко и незаметно сами собой приходят слова в разговоре между людьми, находящимися в постоянном общении между собой. Сюжеты рассказов отмечены печатью реализма и материализма. Это — эпизоды, иногда незначительные, до такой степени незначительные, что напоминают моментальные снимки. И, тем не менее, каждый из них — ключ к пониманию господствующей психики молодого поколения. Один из них ложится рядом с мертвецом для того, чтобы доказать свое бесстрашие перед всякой мистикой и ответить на вызов темного человека, находящегося во власти религиозных предубеждений. Горе другого в том, что ему только тринадцать лет, ему нехватает одного года, чтобы вступить в число комсомольцев, и автор прекрасно передает нетерпеливый пыл этого почти ребенка. Третий с честью выходит из затруднительного положения на корабле, стянув креп из каюты капитана, украшавший портрет отца капитана и обтянув этим крепом портрет Ленина. Выборы в фабком, типы будирующих, типы

молодежи, уже отравленной мещанством, фатовством и пошлостью, — таково содержание небольших очерков Колосова.

И между тем в этих мелких инцидентах раскрывается картина упорной борьбы, которую ведет молодое поколение за утверждение новых форм жизни, нового быта и нового сознания. В эту сторону направлен пафос авторов, и это ярко чувствуется при всяком изображении того или другого поступательного шага, той или другой, хотя бы незначительной победы. Как легко уловить радость преодоления в рассказе Кочеткова «Три сторонки», в котором автор проявляет столько тонкой наблюдательности, описывая, как восторжествовала улучшенная форма производства, как удалось победить косность и власть привычки!

Все рассказы настолько автобиографичны, в них чувствуется так много непосредственно пережитого, что при всем сходстве настроений, при общности художественного пафоса можно установить преобладающий круг интересов, в котором вращается каждый из авторов. Рассказы Колосова — это комсомол за работой. В рассказы Кочеткова врываются воспоминания. Он помнит декабрьское восстание и Пресню, его душа еще горит злобой тех дней. Он хранит воспоминание об империалистической войне. В его сознании еще пылают слова: «за веру, царя и отечество». он носит в себе весь ужас этих слов и не утратил воспоминания об их страшном значении, о подлых издевательствах над народом, о хитросплетенной системе режима, устои которого охранялись церковью, невежеством, лицемерной наукой, штыками и пулями. И, наконец, Шубин, у него свой излюбленный герой. Это — подросток-комсомолец на войне. При всем чувстве меры, при большом художественном такте, в котором Шубин может порою поспорить с зрелыми мастерами художественного слова, нетрудно уловить чувство восхищения, с которым следует он за своим излюбленным героем. Такие рассказы, как «Разведка» или «Якунько», в которых читатель с неослабевающим вниманием следит за опасностями, сопровождающими подвиг юного героя, спасающего красных, особенно характерны для Шубина. Так и кажется, что все существо писателя проникнуто стремлением достойно поддержать звание «молодых орлят», брошенное одним из комиссаров подростку, выследившему белых.

Галерею типов комсомольцев дает Иван Рахилло в своих рассказах (в сборниках «Сын улицы», «Рассказы»). Рассказы его в большинстве случаев невелики. Часто это — кусочки жизни, выхваченные из богатой современности, но они полны движения, свидетельствуют о наблюдательности автора, иногда дышат неподдельным юмором, а главное, всегда говорят о революционном настроении, проникающем все творчество молодого писателя.

Интересны рассказы Платошкина, Сетозарова, Дмитриева, Кудашева, Сахарова и картины жизни обманутых русских солдат, заброшенных царским правительством во Францию, а потом

переброшенных на север сражаться за империалистическое дело. Картины этой жизни, мало описанной в нашей литературе и мало известной, дает Борис Рингов в повести «Рингов».

XXV

Нельзя отрицать, что интерес к личной жизни, известный отход от социальности, от коллективситского начала получил в некоторых кругах молодежи нездоровый уклон. Как раз юбилейный год, десятый год революционной эпохи, ознаменовался гипертрофией внимания, которое литература стала уделять так называемой половой проблеме. Со времен «Санина» не было стольких статей и дискуссий, не было такого шума вокруг этого вопроса. Половая жизнь нашей молодежи отодвинула на некоторое время на второй план все другие вопросы литературы. Этой проблеме посвящен ряд произведений: С. Малашкина «Луна с правой стороны», Пантелеймона Романова «Без черемухи» и «Суд над пионером», В. Киршона «Коренковщина», Л. Гумилевского «Собачий переулок» и др. Более всего нашумела «Луна с правой стороны». Художественные достоинства и этого и других упомянутых произведений не настолько высоки, чтобы ими можно было объяснить общественное к ним внимание. Об откровенности, с которой подходят авторы к изображению своих героев, дает представление следующая, например, сцена:

«Танька, — взвизгнул Исайка и чуть было не сверзился со стола. — Ты что это ему показываешь прелести-то свои, а?— Какие? — ответила я и, отступив от Петра, взглянула на Исайку. — Какие? — передразнил Исайка и показал пальцем на непозволительное место. — Светится все... — А-а-а, — протянула я и, стараясь показать сквозь газовое платье, под которым не было даже и сорочки, свое светящееся тело, повернулась еще два раза кругом, потом вплотную подошла к Петру и, беря из его рук портфель, взглянула в его растерянные глаза» и т. д.

В «Луне с правой стороны» изображена история нравственной гибели девочки Тани, дочери кулака. Подростком пятнадцати-шестнадцати лет она увлекается революцией, ведет общественную работу, проявляет себя образцовой комсомолкой и получает командировку в вуз. Как представлена вузовская молодежь, в среду которой попадает Таня, об этом достаточное представление дает глава «Тринадцатая ночь», в которой изображено времяпрепровождение комсомольцев и комсомолок в духе вышеприведенной сцены, или биографическая справка из истории Тани о том, что она «незаметно докатилась до двадцать второго мужа».

Повесть, как сказано выше, вызвала целую бурю. Голоса разделились. Одни приняли изображение Малашкина за подлинный документ и обрушились на современную молодежь, заговорили об упадочничестве, о полном нравственном разло-

жении, об отсутствии общественных интересов и голой физиологии. Другие увидали в повести Малашкина клевету на молодежь, заявляли, что среди комсомола и пролетарского студенчества не существует подобных явлений. Были и суждения, так сказать, примирительного характера, указывалось на то, что явления, изображенные Малашкиным и Романовым, несомненно, имеются налицо, но они не преобладают, что в своей массе молодежь здорова и проникнута революционными стремлениями. Были произведены даже специальные анкеты в некоторых вузах, которые дали благоприятные результаты. Подавляющее большинство студентов и студенток заявляло, что их идеал — продолжительное сожительство, «длительные любовные отношения». Выяснение вопроса о нравственном состоянии современного молодого поколения является чрезвычайно важной проблемой. Но, перечитывая беллетристику, касающуюся этой проблемы, можно сказать, что она не дала на нее ответа. Перечисленные выше художественные произведения не тем плохи, что они изображают отрицательные стороны жизни молодежи. Их недостаток в том, что они недостаточно художественны. Крупное художественное творение потому и крупно, что оно глубоко озаряет сущность и смысл общественного явления. На что нужен художник, если не для того, чтобы показать то, чему предстоит будущее, чтобы выявить, в какую сторону направляется развитие тех или других сторон общественной жизни? Те статистические данные, которые были получены в двух или трех учебных заведениях, конечно, недостаточны для того, чтобы определить силу болезни. Нужны года, нужны целые исследования, чтобы со всей точностью выяснить и характер и степень опасности зла, чтобы указать меры борьбы с ним. Но это дело статистиков, исследователей, государственных органов. А художник на то и художник, что он непосредственно проникает в общественный смысл сложного явления. Ни Малашкин, ни Романов, ни другие этого не сделали. Ни один из них не дал действительно художественного освещения важной проблемы. Если уже определять нравственный уровень молодежи, если стремиться уловить преобладающие тенденции в ее настроении при помощи художественного творчества, то нужно взять всю созданную ее поэтами литературу в ее целом, необходимо подойти к лучшим созданиям комсомольской поэзии и прозы. Стихи Безыменского и рассказы Колосова убедительнее «Луны» Малашкина, убедительней, потому что они художественней, а ведь они говорят не о тех настроениях, о которых пишут Романов и др.

Проза нашего молодняка еще более характерна, чем поэзия. Общая черта этой беллетристики — почти полное отсутствие рефлексии. Из этой литературы ушел тот интеллигент, который так много думал, и притом так отвлеченно, о благе своего народа и всего человечества, но ничего не умел делать для этого блага.

В лучших рассказах мы не встретим того, что еще так недавно составляло содержание русской литературы. Словно в ней никогда не было ни Чехова, ни Тургенева, ни всех наших идеалистов прошлого. Даже горьковского Луку трудно представить себе в рассказах Колосова или Шубина. Традиционный интеллигентский подход к явлениям отсутствует. Здесь творчество, неразрывно связанное с делом. В них отражение тех новых путей, по которым прошла русская жизнь с тех пор, как Октябрьская буря расчистила путь творческим строительским силам страны, развеяла нездоровую мечтательность, вытравила из русской жизни ищущих забвения и опьянения.

I

В истории пролетарской литературы необходимо выделить следующие основные моменты. Несмотря на пережитые ею изменения, несмотря на борьбу отдельных групп внутри ее, она всегда развертывается под знаком одной идеи: литература есть явление классовое, и пролетарская литература понимает себя, как идеологическое выражение стремлений пролетариата, как художественное оформление его мироощущения, как фактор, организующий его сознание и направляющий его волю в сторону определенных действий, наконец, как его идеологическое орудие в его борьбе против классового врага. При всех разногласиях отдельных пролетарских групп ни у одной из них мы не встретим попыток возродить какую-то надклассовую, а тем более самодовлеющую, самоценную, не зависящую от жизни литературу. Пролетарская литература идет от жизни, а не от литературности. Правда, по мере того как расширяется кругозор пролетарских писателей, по мере того как от тем непосредственной борьбы они переходят к вопросам психологии, морали, к чувствам и страстям, к тонким переживаниям души человеческой, ко всему тому, что принято называть темами вечными и общечеловеческими, — по мере этого и «литературность» занимает все более и более почетное место, важное значение художественных приемов, выразительных средств и мастерства начинает выдвигаться на первый план, учеба, изучение искусства, как такового, его техники объявляется лозунгом момента, и временами кажется, что литература, проделав длинный круговой путь, возвращается на старое место.

Другой путь проделала литература так называемых «попутчиков». Они шли от литературы к жизни, они начали с самоценного мастерства. Революцию они рассматривали, прежде всего, как сюжет для художественного произведения; они открыто заявляли себя врагами всякой тенденциозности и мыслили себе свободную республику писателей, независимых от их направления. Правда, и эти «чистые» литературщики, — тем более, что это были в большинстве люди молодые, — в конце концов не могли не втянуться в кипевшую на всех фронтах борьбу и при-

няли в ней участие. Нет ничего удивительного, что к концу первого десятилетия пролетарские писатели, пришедшие от революционного бытия к литературе, и «попутчики», пришедшие от литературы к революционному бытию, встретились, и конец десятилетия ознаменовался грандиозной попыткой образования федерации советских писателей, в которой все группы могли бы пойти рядом друг с другом.

Внешней датой появления «попутчиков» можно считать первое собрание «Серапионовых братьев», которое состоялось 1 февраля 1921 г. в Ленинградском доме искусств. В состав этой группы входили Зощенко, Лунц, Никитин, Груздев, Виктор Шкловский, Каверин, Слонимский, поэты Вл. Познер и Е. Полонская. Через месяц явились Всеволод Иванов, Федин, еще позднее Николай Тихонов. Затем к этой же группе примкнул и Пильняк и др. В сущности, в прямом смысле какой-нибудь школы или направления группа не представляла. «Братьев» объединяла мысль о свободном искусстве, они были противниками каких бы то ни было программ, и если у них была какая-нибудь платформа, то она сводилась к отрицанию всяких платформ. Откровеннее всех формулировал ее Зощенко: «С точки зрения людей партийных я беспринципный человек. Пусть. Сам же я про себя скажу: я не коммунист, не эсер, не монархист, я—просто русский. И к тому же—политически безнравственный. По общему размаху мне ближе всего большевики. И большевичить я с ними согласен... Россию люблю мужицкую».

Такова по существу платформа всех «братьев». В той или другой форме выражают они свое сочувствие анархическому и партизанскому моментам революции, свое отрицательное отношение к ее организационно-плановому, строительному периоду.

«Пуще всего боялись потерять независимость, чтобы не оказалось вдруг «Общество Серапионовых братьев при Наркомпросе» или при чем-нибудь другом» (Слонимский).

«Сидел в Чека и с комиссарами разными ругался и буду ругаться, но знаю одно — та Россия единственная, которая есть — она здесь. А остальных Россий, книжных, зарубежных, карманных, знать не знаю и знать не хочу. Эту здесь люблю сильно и стоять за нее готов. Закваска у меня анархистская, и за нее меня когда-нибудь повесят» (Николай Тихонов).

Такое же, не то ироническое, не то враждебное отношение к работе в советских учреждениях, к плановой работе власти обнаруживают и другие «братья». К. Федин подсмеивается над своими лекциями в Пролеткульте, секретарством в городском исполкоме и «многими другими вещами». Лунц бежал в свободные объятия «Серапионовых братьев» «в феврале 1921 г, в период величайших регламентаций, регистраций и казарменного упорядочения».

Больше всего в мире «братья» боятся принуждения и скуки, ненавидят всякие платформы, манифесты и программы. «У каждого из нас свое лицо и свои литературные вкусы. Мы не школа, не направление, не студия».

Несмотря на это отрицание всяких платформ, «Серапионовы братья», как и вся литература попутчиков, в которых они растворились, имели свою платформу или, вернее, определенный уклон, определенный угол зрения и направление художественного внимания. Несомненно, у попутнической литературы есть своя общественная задача: показать ту огромную, пеструю и бесконечно разнообразную Россию, которую взволновала, закрутила, вырвала из насиженных гнезд революция. Если история пролетарской поэзии есть история революционного авангарда, то литература попутчиков — это история той среды, в которой этому авангарду пришлось вести свою работу. В попутнической беллетристике преобладают быт и этнография. В короткое время Россия описана так реально, так ярко и так детально, как давно еще не делала этого русская литература. Большинство беллетристов сами побывали на бесчисленных фронтах, несли ответственные должности в больших городах и в глухих углах, видели своими глазами картины голода, бесчеловечных жестокостей и нечеловеческих подвигов гражданской войны, и сектантов, и суеверия, и вековые обычаи племен и народов, населяющих эти пространства, и много других чудес, из которых складывается целое, именуемое Советским Союзом, та шестая часть земли, где загорелось пламя, уже грозящее остальным пяти шестым. Литература сблизилась с научным исследованием. Необходимо изучать внимательно все, что живет, чувствует и мыслит на этих беспредельных равнинах: и верующих, и сектанствующих, и юродивых, и миллионы трудящихся крестьян.

Беллетристы даже как будто чувствуют, что одному не под силу выполнить задачу по изучению такой огромной страны, и они как бы разделили эту работу, разбили Россию на территории, классы, даже проблемы. Большое распространение получила областная беллетристика. На языке писателя сказывается язык той местности, из которой он вышел или которую изображает. Некоторые страницы гладковского «Огненного коня» нельзя читать без справочника. Также много специфических казацких слов в «Железном потоке» Серафимовича или матросских у Артема Веселого. Собирать материалы, высветить все силы, собранные на бесконечных пространствах Союза, силы скрытые и явные, атавистически-консервативные и движущие вперед, разрушающие прошлое, творящие будущее, — таков бессознательный лозунг литературы попутчиков.

II

Органом, где по преимуществу печатались произведения попутчиков, была «Красная новь», журнал, редактируемый А. К. Воронским, критиком, который в ряде статей явился защитником попутчиков против нападений со стороны экстремистов пролетарской литературы. А. К. Воронский не только защищал попутчиков, когда они подвергались обвинениям в реакционности со стороны напостовцев, но и подводил более глубокий теоретический фундамент под идеи, близко соприкасавшиеся с традиционными литературными представлениями. Еще в 1921 г. Воронский писал, что задача писателя заключается сейчас в борьбе с новым мещанством «во имя старых славных заветов, во имя испытанных лозунгов революции, это — основное, остальное приложится. Но уже в 1923 г., в пятой книжке «Красной нови», появилась статья Воронского: «Искусство как познание жизни и современность», где на первый план выдвигается познавательный, а не действенный элемент в художественной литературе. Это и вызвало ожесточенную борьбу между Воронским и напостовцами. Если последние не мало сделали для изучения природы революционно-актуального момента в литературе, то Воронский поставил в центре своего внимания момент объективный, художественно-познавательный и тщательно разрабатывал именно эту сторону литературного творчества.

Вот как формулирует он свою основную идею:

«Прежде всего искусство есть познание жизни. Искусство не есть произвольная игра фантазии, чувств, настроений, искусство не есть выражение только субъективных ощущений и переживаний поэта, искусство не задается целью в первую очередь пробуждать в читателе «чувства добрые». Искусство, как и наука, познает жизнь». Было ясно, что этим определением Воронский отодвигал в тень агитационное значение искусства.

Отсюда вытекало и требование объективности в искусстве. Художник, по мнению Воронского, должен опускать, не замечать того, что не имеет познавательной ценности, все случайное, неинтересное, известное. Он умеет уловить то, мимо чего проходят другие. У художника должны быть свои глаза, он должен видеть и слышать не так, как видят и слышат обычно, что называется индивидуальностью художника. Как и наука, искусство дает объективные истины. Подлинное художество требует точности, потому что имеет дело с объектом, оно опытно. Правда, Воронский отмечал и наличие действенного элемента в искусстве. Акт познания, говорил он, совсем не походит на блаженное созерцание или глазение, и воля входит непременным элементом в этот акт. За процессом познания следует процесс действия.

Человек сначала познает, потом действует, строит. Ни напостовцы, ни футуристы, для которых момент познания был моментом пособным в деле строения, преобразования жизни, не могли согласиться с той ролью, которую отводил Воронский познанию. Один из критиков Лефа, Чужак, так формулировал классовый смысл обеих точек зрения: «Искусство как метод познания жизни (отсюда — пассивная созерцательность), — вот наивысшее и все же детально-укороченное содержание старой буржуазной эстетики. Искусство как метод строения жизни (отсюда — преодоление материи), — вот лозунг, под которым идет пролетарское представление искусства». В самой природе старого искусства лежит принцип пассивности, созерцательности, «обезволения» его.

Не только с футуристами и с их учением об искусстве разошелся Воронский, но и с напостовцами, в виду того, что подчеркиванье им объективной ценности искусства противоречило их идеям о классовом характере искусства. Воронский обрушился на напостовцев за то, что для них «классовая борьба превращается в самоцель, она самодовлеюща, она не служит средством для поступательного развития человеческого общества». Само собой разумеется, напостовцы не могли принять подобного противопоставления, в их глазах победоносное ведение классовой борьбы есть одновременно и самоцель и содействие поступательному развитию человеческого общества, эти два момента неразрывны, и если Маркс говорил, что дело не в том, чтобы истолковывать мир, а в том, чтобы его переделывать, то Воронский подчеркивал первую, а напостовцы — вторую часть этой формулы.

Было естественно, что Воронский принял под свою защиту попутчиков, на которых обрушились пролетарские писатели и футуристы. Это вытекало из его учения о познавательной роли литературы. Мы уже указывали выше, что сознательно или бессознательно попутчики были по преимуществу писателями познающими. Они не столько звали к тому, чтобы перестроить старую Русь, которую застала революция, сколько инстинктивно помогали понять эту Русь, познать, озарить ее, показать во весь ее рост, и показывали часто так, что незыблемыми, может быть, даже законными, казались те устои, на которых она держалась. Анализируя идеологическую позицию отдельных групп попутчиков, Воронский не отрицал необходимости борьбы с реакционными уклонами и обывательскими устремлениями в произведениях попутчиков. Тем не менее он утверждает, что попутчики «дают читателю настоящий художественный материал, они изображают, они показывают». Теория познавательной литературы неизбежно приводит Воронского к тому, что он ставит существующее выше долженствующего быть, познание существующих сил выше познания, мобилизации и организации

тех сил, которые призваны историей уничтожить существующее. «У нас, — говорит он, — 95% России являются попутчиками коммунистов, и это не может не отразиться на судьбах новой литературы. Наши журналы не потому открывают радушно двери попутчикам, что в силу нэпа имеют к ним особое и преступное пристрастие, а потому, что Демьяном Бедным и повестью Ю. Либединского «Неделя» русская современная литература ограничиться не может».

Ограничив свой кругозор попутчиками, «художеством как объективным познанием жизни», Воронский в последние годы стал склоняться к некоторому пессимизму. Он сравнивает попутчиков с великими классиками (в чем также сказалась его зависимость от литературных традиций) и приходит к заключению, что попутчики еще не выдвинули ничего, равного классикам. «Всеволод Иванов, — говорит он, — слабый конструктор», Пильняк — «весь из кусочков», «слабы с точки зрения цельности и зрелости построения вещи Никитина, Неверова, Сейфуллиной», и всем им далеко до Гоголя, Толстого, Щедрина. Воронский скорбит о том, что в современной литературе нет пафоса, нет страсти, нет насыщенности, эмоциональной полнозвучности и полновесности, потому что литература не делает перехода к синтезу, к герою. Художники богатый, жадно собранный бытовой материал не вправляют, не вписывают «в одну могучую, цельную и гармоническую картину, чтобы из отдельных разрозненных черт встал новый герой наших дней во всей жизненной правдивости и художественной правдоподобности». Противники Воронского справедливо указывают, что причина его пессимизма та, что он ищет пафоса, страсти, насыщенности и эмоциональной полнозвучности не там, где они действительно имеются налицо, что он игнорирует такие произведения, как «Железный поток» Серафимовича, «Мятеж» и «Чапаев» Фурманова; романы Гладкова и т. д., что истинный пафос художественного творчества сейчас не в изображении героя, а в изображении коллектива, что, не возлагая надежд на пролетарскую литературу и замкнувшись в круг одних попутчиков, Воронский должен был неизбежно утратить правильную перспективу.

III

Борис Пильняк выдвинулся своим романом «Голый год», который произвел большой шум и вызвал целую бурю споров вокруг Пильняка и вокруг попутчиков вообще. Пильняка приветствовали, как первого настоящего бытописателя революции, первого истинного художника, который дал картины жизни пореволюционной России. Другие ожесточенно обрушились на молодого писателя, утверждали, что Пильняк не только не принял революции, но, напротив того, исказил ее смысл и оклеве-

тал ее. Следует признать, что вторые были ближе к истине, чем первые. Пильняк изобразил в своем романе не революцию, не зиждительные, творящие ее силы, а те обломки старой России, которые были раздавлены ею. Главные герои этого романа — духовные ихтиозавры, задыхающиеся в освеженной бурею атмосфере, искалеченные остатки, уцелевшие от прошлого, скелеты, выглянувшие из своих могил, многопудовые гири наследственных предрассудков и болезней, давящие к земле, причиняющие острую боль при каждом взлете, при каждом отважном порыве. Это — трагедии выродков и биографии идиотов, людей, перепутавших старое с новым, ничего не понявших в разыгравшихся исторических событиях. А те, кто приняли и вдумались, притянули революцию и как-то приспособили к своим допотопным воззрениям.

Так, князь Егор объявляет, что «великая правда на землю пришла», «великое очищение прошло», и по этому случаю ворует у сестры пальто и пьянствует с проститутками, объясняя это следующим соображением: «Когда потеряешь закон, хочешь фиглярничать, хочешь издеваться над собой!» Другой князь, Борис, «барски холеный», воспитанник катковского лицея, зараженный сифилисом, по случаю прихода той же очищающей правды изнасиловал девушку и оттаскал за бороду своего родителя, передавшего детям «порок прославленных отцов». Объяснение в духе все той же достоевщины. «Эта мерзость — пустяки. Я большую мерзость сделал с собою. Понимаешь — святое потерял! Мы все потеряли». Третий князь, Глеб, — помесь Алеши Карамазова и слабоумного, — наделен душой, которая «двоится мороком революции», а потому занят размышлениями «об архангеле Варахииле» и додумывается до такой драгоценной истины: «нет никакого бога и только образ — платье Варахиила в белых лилиях». А дальше женщины, меняющие любовников, юные девушки, совершающие ежемесячно аборты и т. п.

Правда, рядом с этими вырождающимися отпрысками помещичьей аристократии выведены большевик Архипов и «кожаные куртки». Это — мрачные иконоборцы, суровые люди идеи, но в их душу автор глубоко не заглядывает. Едва ли можно утверждать, что Пильняк в своем «Голом годе» хотел возвеличить выродков князей за счет Архипа, а между тем он бессознательно сделал это, потому что, повторяем, он не проник в душу Архипа и «курток» так, как умеет он проникать тогда, когда любит, когда все его существо уходит в мир другого человека. И, осуждая, влечет он симпатией неотразимой к порочным эпигонам аристократических фамилий, потому что с любовью исследует каждый извив их души, проникает в самые тайники ее. Даже врач привязывается к пациенту-уроду, если долго возится с ним. А Пильняк сливается с своим героем. Он, как Бальзак,

физически, ощутительно переживает их заботы, их радости и печали, но только с героями любимыми. Он проводит свою тенденцию по-своему, он пропагандирует, любовно и ярко изображая одних, равнодушно и тускло других. Когда о Пильняке спорят, принял или не принял он революцию, то по отношению к нему несостоятельна самая эта постановка вопроса. Принял он все, но одно принимает как-то безалаберно, а в другое врастает всем своим существом. О Пильняке нужно спрашивать, врос или не врос, полюбил или не полюбил физически. А если просто принял, то как художник ничего принятому не прибавил. Он — писатель, если можно так выразиться, физиологический, и если уж полюбит, то так высветит любовь свою, что всех в нее впутает, всех притянет.

Пильняк вышел главным образом из Андрея Белого. Но его стиль еще более прыгающий. Он бросает не законченные, закругленные мысли и фразы, а какие-то обрывки, начала без концов и концы без начал. Но больше всего от Белого какой-то таинственный значительный смысл, который он пытается вложить в каждую мелочь, пророческая манера речи. Подобно Белому, и он безответственно провозглашает ход истории целых народов и даже материков, вещает о судьбах России. Там, где события поддаются реальному материалистическому объяснению, Пильняк готов видеть таинственный перст какой-то неведомой силы.

С этим полумистическим методом подошел он и к революции. Для него революция — не организованная борьба международного пролетариата против капиталистической эксплоатации, не планомерное организованное движение, не смена одной формы производства другой, более совершенной формой. Наша революция — это, по-Пильняку, осуществление идеалов славянофильства. Это — допетровская, дозападническая Русь, восставшая против царя, против чиновников, против заимствованной с Запада государственной системы. Это, далее, крестьянская исконная избяная Русь, пошедшая на город, деревня, ополчившаяся на машину, на фабрику, на индустрию.

Наконец, это Россия, идущая на Европу, возвращающаяся к своей старине, которая противопоставляется гниющему Западу. Все перепуталось у Пильняка — и верное, и фантастическое, и острая критика европейского мещанства, и нелепая идеализация мужицкого невежества. И даже позднее, когда Пильняк внимательнее стал присматриваться к происходящему вокруг, он долго еще не может оторваться от этой «коренной» России, долго еще будет чудиться ему, что истинная правда там, в XVII в. и даже еще древнее, в той России, что жила тысячелетия спокойно, без железных дорог, машин и заводов, и была счастлива не меньше, чем теперь. Так думает он и в другом своем романе «Третья столица», где мировоззрение Пильняка становится еще более запутанным, где он преклоняется перед рево-

люцией, усматривает в ней великую жертвенность, говорит о «сектантской подвижнической азиатской России», которая, «изнывая в голоде, бунтах, людоедстве, смуте, разрухе, кричит миру и Кремлем и всеми своими лесами, степями и реками, областями, губерниями, уездами и волостями...» Едва ли кто-нибудь сумеет ответить на вопрос: «О чем кричит миру Россия?»

И еще, в 1924 г. в «Материалах к роману» (у Пильняка в сущности все романы — только материалы к романам), напечатанных в «Красной нови», Пильняк продолжает идеализировать Россию без железных дорог: «Россия мужичья, хлебопашеская, кондовая, тихая, в жаворонках и песнях, и поверьях, — ведь она жила так тысячелетия. Мужик пахал землю, не спешил, был перед богом и солнцем, был под солнцем, шел по зеленой мураве с сохой, пел прекрасные свои песни, и в Москву ездил раз в году и неделями, и сказы слушали неделями, и любили прекрасно, и тогда было счастье, тогда была духовная жизнь, — и ветры, и землю, и небо, и непогодь знали, — и прибавилось ли счастья, что вот изобрели сыр, которого мужики и до сих пор не могут нюхать, и паровоз, от которого не зря шарахаются лошади, ибо он их убьет, а люди к которому подходят, как к чумовому, крестясь, и кабарэ, где позорится прекраснейшее человеческое — любовь». В своих первых романах Пильняк почти не говорит о рабочих. Предмет его внимания Россия избяная.

Уже в «Материалах к роману» замечается поворот. Он внимательнее всматривается в того человека, который «вон сидит у задней грядки грузовика», «конденсированная воля, коммунист, весь в заводской копоти революций, весь для того, чтобы мир построить линейкой и сталью», он, который «до крови у губ кричал коминтерном по проводам, старым трактом в Рязань». Пильняк открыл теперь красоту в пролетариях, которые «нормализовали, механизировали, ровняли, учитывали»: «это пролетарий над Россией из мятелей — в мятелях — в буре, бунтах, голоде, войнах — строил машину, всесильную машину, рычаг которой был в Московском Кремле, где сидел Ленин, — это Кремль построил Россию, как карту, как план машины, — в карточках, картах, плакатах, словах, мандатах, во всяческих заградотрядах, в карточках на табак, чтобы курили и некурящие, желтых, как человечьи лица, хотя вся Россия правилась мятелью и кровью... Огромная воля!..»

Летом 1925 г. в «Известиях» появилось несколько фельетонов Пильняка об его полетах на самолете («От самолета до куриной парши», «Текущее рядом» и др.). Эти фельетоны свидетельствуют о дальнейшем повороте в мироощущении писателя. Поэзия анархии и мужицкого нутра сменяется здесь пафосом технического могущества человека, мечтами о пловучих городах-аэродромах, которые будут раскиданы по океану, будут станции

для самолетов. Писатель, еще недавно восторгавшийся медлительной жизнью деревни «без железных дорог», приходит в восхищение: на самолете лишние пять верст — две минуты лету, а как-раз тому человеку на земле в деревне, который казался таким свободным нашему писателю, — «пять сюда да пять обратно — три часа возни ногами». Восхищается Пильняк при виде перерождающейся мужицкой России, при виде волшебных встреч мужика и машины, и везет с собою «тысячи агитлитературы» и разбрасывает их над деревнями, «чтобы просветить в авиации темный народ».

IV

Дарованье Всеволода Иванова — дарованье крупное, своеобразное, не книжное, возникшее из земли, из великих скитаний и потрясений. Много пережил этот человек, прошедший всю Сибирь от Урала до Читы, был в сельской школе, был наборщиком в типографии. Матрос, клоун, факир, глотатель шпаг, актер ярмарочного балагана. Война и революция. Тиф. Несколько раз приговорен к расстрелу. Спасает случай. Инструктор по внешкольному образованию, корректор, писатель. И рисует он так же, как Пильняк, Русь коренную, но не больную, а крепкую, рисует и тайгу, и степи, и ветры, и людей здоровых, сильных и свежих, широкоплечих, скуластых, с лошадиными силами. И у него, как у Пильняка, коммунисты и пролетариат не на первом плане. Его излюбленная тема — партизанское движение, неорганизованное, движущими пружинами которого является и верный инстинкт крестьянства, но одновременно и невежество, и богоискательство, и предрассудки, — все перепутывается, образует какую-то сложную смесь. Он один из бытописателей послереволюционной деревни. Его партизанские отряды вербуются из той среды, в которой рассказывают, что скоро брюхатых мобилизовать будут, так как нехватает народу, где убеждены, что царь послал большаков для того, чтобы народу легче было, а может быть не царь, а наследник, да и вообще не все ли равно кто. В рассказе «Бронепоезд № 14—69» мужики сообщают друг другу, что американский министр предлагал семьсот миллиардов долларов председателю подпольного революционного комитета за то, чтобы он перешел в американскую веру, но последний гордо ответил: «Мы вас в свою даром не возьмем».

Всеволод Иванов не имеет соперников в изображении этого несознательного крестьянского движения, крестьянского бунта. Он раскрывает тайны того, как бесконечно различные народности, люди, отделенные друг от друга несходством языков, различием климатов и почвы, противоречиями интересов, с обидами и жалобами многочисленными, как песчинки на берегу мор-

ском, — сознательно и бессознательно идут к тому единству, которое воплотится позднее в огромный союз республик. Разные побуждения гонят крестьян с насиженных мест. В одном поселке подрались с японцами, японец ушел, отбили, но все знают, что он придет завтра, и вот складывают крестьяне свое «барахлишко» и идут на сопки к партизанам. Делается это просто: жители собирают пожитки в телеги, мальчишки выгоняют скот, и движется пестрый обоз с бабами и детьми. Другие идут потому, что боятся, что землю отнимут. Идут не только русские, но и китайцы и американцы, — все, кому современная жизнь, построенная на эксплоатации и насилии, не отводит места в существующем строе.

В рассказ «Бронепоезд № 14—69» вставлен замечательный эпизод о китайце Син Бин-у. Это долгая повесть о том, как он возненавидел японцев. Это — одно из самых красочных пятен, которыми пестра беспредельная арена гражданской войны. У Син Бин-у была жена из фамилии Е, крепкая манза (хижина), в манзе крашеные теплые нары и за манзой желтые поля гаоляна и чумизы (род китайского проса). Но в один день, когда гуси улетели на юг, все исчезло. Только щека оказалась проколотой штыком. Син Бин-у раньше читал китайские стихи, плел цыновки в город, но теперь бросил книгу в колодец, забыл цыновки и ушел с русскими на путь восстаний.

И был он так же мало похож на того американца, которого в другом месте изобразил автор, которого распропагандировали партизаны, и на них самих, как мало были похожи друг на друга и они сами, сошедшиеся с разных концов Сибири. И складывал он свои легенды о русской революции, пел о том, как красный Дракон напал на девушку Чен Хуа. Лицо у девушки было цвета корня жень-шеня, и пищей ее было у-вей-йзы, — петушьи гребешки, ма-жу — грибы величиною с зрачок, чжен-цзай-цай. Весьма было много всего этого, и весьма все это было вкусно. Но красный Дракон взял у девушки Чен Хуа ворота жизни; и тогда родился бунтующий русский.

Когда потребовалось лечь на рельсы и пожертвовать жизнью для того, чтобы задержать на мгновение бронепоезд белых, это сделал Син Бин-у. Фабула этого рассказа «Бронепоезд № 14—69» несложна. Партизанским отрядам необходимо поддержать восстание, которое готовится в городе. Для этого им предстоит остановить белогвардейский бронепоезд, идущий под командой капитана Незеласова на выручку к городу. Бронепоезд вооружен пушками и пулеметами, и, если удастся достигнуть города, восстание будет подавлено. Несколько смельчаков берут на себя взорвать мост, лежащий на пути поезда, но взрыв, благодаря неопытности партизан, происходит раньше, чем нужно, смельчаки гибнут, и мост остается невредимым. Есть другой выход — положить на рельсы человека. По существующим правилам,

перерезав труп, поезд останавливается для составления протокола. Эту миссию и принимает на себя Син Бин-у, спасая своей смертью город.

Всеволод Иванов умеет мастерски дать почувствовать роль стихии в такие исторические моменты. Этнографический элемент, притчи, поговорки и песни, вплетающиеся в повествования Всеволода Иванова о партизанах, придают им не только художественную яркость, но и увеличивают их социальную значимость. Они раскрывают всю глубину значения «устоев», позволяют разглядеть процесс «встречи» двух миров в самых ее значительных моментах. Из пестрых интересов складывается та сила, которая до образования Красной армии совершает стихийно первые подвиги для защиты революции. Так, в другом рассказе «Партизаны» причиной восстания послужил незначительный случай. Антон Селезнев, высокий и строгий мужик лет пятидесяти, угощал пришедших на работу к монастырю парней из другой деревни, потому что считался всех богаче в селе и был старостой церкви. Не жалели самогону, пили, но среди пира явился отряд милиции, произвел обыск и открыл аппарат для курения самогонки. За этим следует одна из лучших страниц в бытовой литературе нашей деревни — убийство милиционера, опрокинувшего на землю самогонку. Этот инцидент послужил началом большого партизанского движения. Крестьяне, спохватившись, поняли, что убийство милиционера не пройдет им даром, и решили уйти в горы. И стоило только группе крестьян образовать первый отряд, как он оказался центром, вокруг которого стала быстро сосредоточиваться вся неудовлетворенность, все обиды и страдания эксплоатируемого народа. «Теперь к нам народ повалит, увидит, что за дело как следует взялись». Приходили все недовольные, приходили из близких и дальних деревень солдаты германской войны, приходили в пешую, с котомками и с берданками, некоторые даже с винтовками. Мы присутствуем в самой лаборатории естественного преобразования нестройных партизанских отрядов в скованные дисциплиной кадры Красной армии. Видим, как люди «строжали», отряд становился крупнее, «осанка у всех партизан стала слегка сгорбленная, бросили пить, и даже Беспалых, если выпивал, то, ложась спать, стыдливо отворачивался к стенке».

Еще более широко захватывает автор тему о «встрече» векового уклада деревни с революцией в рассказе «Цветные ветра». Здесь автор вывел любопытный образ Каллистрата Ефимовича, старого крестьянина, ищущего веры. И не только он один, все кругом ищут новой веры — и отец Сидор, местный священник, и русские крестьяне, и киргизы, и их шаман Апо. «Время тяжелое — всех богов собирать надо». Это — снова мир сектантов и суеверий. Сыновья Каллистрата решили воспользоваться религиозными исканиями старика и распустили слух о его святости.

И потянулись к нему все ищущие новой веры. И вот какими-то причудливыми извилистыми путями с разных концов пришли друг к другу Каллистрат и революция. Он ушел к партизанским отрядам, потому что «итти некуда». Как уходил он раньше к баптистам и в другие места за поисками новой веры. И твердый, как сталь, начальник партизан, большевик Никитин, и тоскующий по вере старый мужик Каллистрат Ефимович как-то странно потянулись друг к другу. Тянет Каллистрата, восставшего против убийства, к партизанам, и, наоборот, нужен Каллистрат Никитину, совершающему эти убийства. Было время, когда Каллистрат на мгновенье нашел, наконец, свою веру, и этой верой оказалась вера Никитина. И тогда он приказал расстрелять целую волость, потому что она не захотела пойти за шестнадцатью другими, которые «хрещены за советскую власть... не дерзай, коли мир идет». Как-то от своей правды пришел Каллистрат к жестокой правде революционной борьбы: «Пришло время — надо убивать по што-то. А по што, не знаю... И Микитин не знат. А убивать приходится». И когда заныла душа Каллистрата по лесам и пашне, заныла после того, как растаяли снега и рождалась розовая земля, — стал просить, чтоб отпустили его, но не пускали долго Каллистрата, потому что «надо человека миру». Так и не стал Каллистрат Никитиным.

«Веру, я думал, поймал, как за кыргызами гнался... Сердце в крови горело — бей!.. За пашню зубом по кишкам рвал. Сердце-то, как ягода спелая, думал, ветром это сорвет, спадет, буду я покоен... как Микитин! Нету спокоя».

Всеволод Иванов сумел мастерски вывести в лице Каллистрата вековую исконную Русь и вскрыть смысл встречи этой Руси с теми силами, которые явились ломать ее уклад и строить ее жизнь на новых основах. И еще более замечательно, что этот писатель, ушедший корнями в ту, старую Русь, почуял созвучие между тем, что таится в самых скрытых тайниках народной души, и тем, что несет с собою революция.

V

Много художественных произведений написано о мужицкой России, и маленьких, и великих, и дифирамбических, и презрительных. Крестьянина возвеличивали, объявляли зверем, изображали в окружении его верований, предубеждений, легенд, поэзии, но, может быть, впервые в рассказах Сейфуллиной в русской литературе выявлены те смутные прогрессивные стремления деревни, те страшные мятежные силы, которые таятся в ней, выведены во всей натуралистической обнаженности. В рассказе «Перегной» — мужики, инстинктом чувствующие где их друзья, за кем итти. Традиционные темы деревни озарены новым светом. Грубость, жестокость, власть тьмы, столкновения интеллиген-

ции с «народом», прикованность к земле, — все это располагается в новых плоскостях, преобразуется революцией и неизбежно направляется в общее русло исторического потока, приводит мужика к коммунизму.

«С года девятьсот семнадцатого,—говорит автор,—город деревню вертуном завертел. Новое, новое, новое. Слова незнакомые гвоздили вялую, годами жившую своим обиходным мысль. Порядки, новизной пугавшие, налетали неустанно в приказах. Все старое на слом обрекали. И обо всем этом надо было думать. Удар за ударом, и все в башку, в башку, в башку! Тряси мозгами, деревня! Ошарашилась она, шалая ходуном заходила, за поводырей хваталась сослепу. Не стало в ней крепкой приверженности к своему исконному, деревенскому. Была жизнь подневольная, трудная, но истовая и мерная, многими поколениями позади утвержденная. Когда разрывалось тихое течение драками, боями на улицах, в пьяном угаре пожарами, смертями, то и самые тревоги эти были старыми, понятными. Хмель и драка на праздниках, во всем буйстве и дикости их были привычны и не страшны. Играет ведь река в половодье, грозит и крушит, а потом уляжется спокойная, мирная поилица. Теперь не то. Самую страшную стихию — кровь человеческую — разбудили. Чем и когда ее утихомирить?»

В психику этой разбуженной деревни, в водоворот разбушевавшейся страшной стихии увлекает нас повесть Сейфуллиной. Новое у нее то, чего не давали прежние изобразители деревни, искавшие выхода либо в «тае» Акима или в идеализированном мужичке Григоровича. Это новое — выход, к которому устремлены верные инстинкты деревни, по-своему пришедшей к коммунизму. Потому и повесть эта бодрящая, поднимающая. И тем убедительнее впечатление, что нет в ней идеализации, есть крепкие мужицкие слова, и говорят ими темные невежественные люди с традиционным сочетанием звериных инстинктов, добрых побуждений, темных религиозных предрассудков.

Главный герой — пьянчуга Софрон. «Земли у него нехватало! Какой есть клок, и тот ребятишки старшие да баба на срам всему селу засевали. А он, пьяный, по дворам куражился или спал под забором. Никогда старанья крестьянского не имел. Чужаком был!»

Рядом с ним другие представители крестьянской бедноты. Савоська кузнец — конокрад меченый. «Башка боком приросла. Шею повредили, когда всем селом за чужих коней били. И живому-то не быть, кабы не я, да другие небесновцы. От греха отвели, добить не дали. А теперь и небесновцам за это отплатил! В молитвенный дом евангельских христиан пришел, всех изматерил, самое стыдное показал и про бога, в мыслях нельзя повторить, как выразился».

Это Редькин, у которого внутри все сгнило, потому что всю силищу растаскал по новым местам: все искал, где лучше! Митроха — писаренок, с речью всегда похабной, срамник. И другие-то, батрачье, измотанное по чужим дворам. Все корявые, хилые, дурашные, самая шваль...

Вот эти «оборванцы», это «батрачье измотанное», чьими глазами смотрит Сейфуллина на исторические события, потрясающие весь мир. Долго искали правды мужицкой от Григоровича и Толстого до Пильняка и Всеволода Иванова, и вот среди тысяч всяких «правд» найдена, наконец, и «батрачья» правда, бросившая Софронов и Редькиных в объятия коммунизма. История недолгого правления Софронова — это коммунистическая программа, мужицкой душой пережитая и по-своему понятая. Если судьба бросит кого-либо в деревню агитатором, если он захочет усвоить слова, в которых крестьянству можно говорить о коммунизме, о советской власти, об очередной хозяйственной задаче и о величайших сдвигах сознания, обо всем огромном и малом, что обрушила на мир революция,—он должен заучить наизусть речи Софрона, вдуматься в эту передовую силу крестьянства. Это не агитатор-интеллигент. Это мужик-практик, из обрывков нового ученья, донесенных вихрем из города, из своей мужицкой нужды, из старого недоверия к попам, интеллигентам и богатеям соткавший систему управления, не писанную, не продуманную, но безошибочную и прочную. Его действие всегда верно. Инстинкт и ум заменяют ему и знания и правосознание.

И столкновения мужика с интеллигентом уже не те, что у Толстого или Тургенева. Здесь мужицкая правда — действительная правда, не загадочная, не идеализированная. Правда Софрона, грубая и естественная, выше того, что составляет сущность учительницы, потому что эта сущность — ложь. И даже убийство доктора за громоотвод оправдано психологически и исторически как естественное последствие векового невежества, в котором держали мужика. Могучий социальный инстинкт, вдохновенное проникновение во внутренний мир архитектонических сил деревни, резкий реализм изображения сталкивающихся интересов и страстей придают этой повести не только художественное, но и важное социальное значение.

Этой же силой, отвагой и широтой размаха веет и от другого произведения Сейфуллиной «Виринея». О ней еще с большим правом можно сказать то, что говорит автор в «Перегное» о сибирской деревне: «Здесь у людей крепок хребет, густ в жилах настой звериной крови, плодовито, как у земли, чрево». В лице Виринеи выведена новая деревенская женщина, сильная и непокорная, психологически порвавшая с миром вековых воззрений, вышедшая на путь самоопределения, осознания своей личности. Она бросает мужа для того, чтобы сойтись с большевиком, властно

вмешаться в ход жизни, броситься в водоворот революционных событий и установить новые взаимоотношения с мужчиной, где обе стороны остаются людьми. Сейфуллина ярко рисует эту картину перерождения деревенской женщины, создает ряд драматических положений, захватывающих читателя, и глубоко озаряет одну из важнейших сторон в истории того огромного и сложного переворота, который совершается на наших глазах.

VI

Быть может, наиболее ярко и непреодолимо смотрит старая Русь из рассказов и романов молодого писателя Леонова, причисленного единодушным судом нашей критики к числу самых даровитых прозаиков современной литературы. Его творчество — типичное творчество попутчика. Как все они, он смотрит не туда, где лихорадочно, напряженно до истощения сил творят новую жизнь передовые бойцы революции. Его взор устремлен туда, где жестоко и трагически разбиваются устои, где беспощадное колесо истории в своем движении перетирает установившиеся веками верования, обычаи, взрывает глубоко лежащие пласты старого сознания, ломает привычный строй чувств и мыслей. Как и у всех попутчиков, у него нет тенденции, он больше всего бытописатель; но, как и у всех у них, в нем есть известный надрыв, трагические моменты революции он ощущает глубже, переживает ярче, чем ее торжество и ликование. И сжился он теснее с теми, в душе которых она производит свои страшные опустошения, и как-то не легко подойти ему к тем, кто идет впереди движения. Поэтому есть в Леонове что-то от Достоевского, влекут его душевные потрясения.

Но если нужно указать его отличительные черты, то они — в особой искусной подготовке впечатления от конфликта. Никто не умеет так, как Леонов, выявить во всех деталях могущество традиции, силу привычки, никто не умеет так рассказать, как непреложна, как разветвлена, как несокрушима сложившаяся жизнь, и никто не умеет затем с такой силой обрушить на нее враждебный ей шквал революции,— и получаются ужасные бури от столкновения двух непримиримых стихий, водовороты, захватывающие и раздробляющие все, что попадается на пути. Уже в небольших рассказах: «Записи некоторых эпизодов», «Петушихинский пролом», «Конец мелкого человека» и др., Леонов мастерски изображает маленьких людей, создает из них замечательные типы, которые заставляют вспомнить о наших классиках, в особенности о Гоголе и Достоевском, и затем показывает, во что превращает этих маленьких людей революция.

Но огромных художественных результатов достигает в этой своей манере Леонов в романе «Барсуки». Это поистине новые «Устои». Сквозь современность, сквозь великие потрясения,

взбудоражившие деревню, Леонов видит нити, уходящие в далекую старину. Словно ураган революции на своем пути встречает не только сопротивляющиеся ему представления современного крестьянства. Навстречу этому урагану несутся из глубокой старины все новые потоки, словно целые века мобилизуются, чтобы защитить не только привычки живых, но и покой мертвых.

Зинкин луг — символ, олицетворяющий живучесть традиции. Когда-то в далекие времена, когда цари считали русскую землю своей вотчиной, а помещики платили девками карточные долги, один барин продал на вывод своих крестьян за гусака, замечательного в боях гусиных, к которым великую слабость имел означенный помещик Иван Андреевич Свинулин. Так и лишились выселенные мужики Зинкина луга, поселили их к новому помещику па кувырках, да буграх, да оврагах, на перелесицах, да жидких нежилых местах. Многие годы прошли, не забыли переселенцы о своей прежней земле, и без конца тянулась распря и докатилась до Октября, да и Октябрем не кончилась.

Зинкин луг определяет все. Он — как рок. И когда стали взимать продналог, когда революция ворвалась сюда с своими в мировом масштабе рассчитанными целями, она наткнулась на Зинкин луг. Она не поняла его упорства. И все запуталось и осложнилось. И партизанское восстание, и дикое зверство, и личные страсти, и любовь, и злоба,— все это огромный запутанный клубок, и все это размотать, увидеть, понять можно, только начав оттуда, от источника, от того ключа, которым открываются все запертые двери. Зинкин луг самое замечательное и художественное в романе Леонова. Он один дает единство этому роману с многочисленными ответвлениями, с расползающимися эпизодами. Без Зинкина луга все отступления, из которых каждое само по себе сюжет для целого романа, все эти четко высеченные фигуры, переплетающиеся интриги поползли бы врозь и никак не пришлось бы собрать их вместе. Это — новые «Устои», но не прежнего жалостливого рассиропленного народничества. Леонов — бессознательный «мужиковствующий». Быть может, он и сам не сознает, какими гигантами, какой неотвратимой, почти мистической силой вырастают в его изображении мужики, и какими неустойчивыми, без корня и опоры являются одинокие советские пионеры, первые вестники света, проникающего в эту непроглядную тьму. Великие идеи Октября не то что звучат здесь бессильно или слабо. Напротив, они разносятся ясно, вылетают из уст верующих и сильных. Но так как пространства слишком необъятны, то самые могучие звуки где-то в начале, в средине, редко в конце пространств этих, смотря по силе своей, слабеют и в конце концов умирают, не докатившись до самых глубин народного сознания. Эти бесконечные леса, эти беспредельные равнины вбирают в себя все и благопри-

ятное и враждебное, как-то перерабатывают в своих глубинах и затем снова шумят своими листьями и травами, как будто бы ничего не случилось. У Леонова вся красота его творчества, сила его мастерства — в изображении пассивной и косной мощи деревенского быта, перед которым какими-то фальшивыми, наносными и непрочными кажутся подкомиссии и ораторы, и губернские власти, и карательные отряды.

И не то что тенденциозен Леонов. В изображении внешних фактов он правдив. Революция торжествует. Побеждают отряды, приходит к успокоению деревня, сдаются партизаны. Но это факты. А Леонов не фотограф. Он большой художник, а художник синтезирует, заставляет смотреть на мир своими глазами. И видит этими глазами Леонов там, в этой глуби, то, что должен и может видеть, и не видит того, чего не может. Видит по преимуществу то, чего не задели или не сломали еще великие сдвиги наших дней.

С первого взгляда, Леонов кажется фотографом, заносящим на свои пластинки все, что может охватить аппарат. Бесконечные действующие лица появляются в романе, вторгаются неожиданные эпизоды без конца и без начала, не связанные с ходом действия. Таков эпизод с мужиками, («кажная подвода не во времени все равно, что кровь пролить»), эпизод как будто бы ненужный для изображения нарастающего крестьянского недовольства, так как и без того уже много фактов нагромождено с этой целью, но автор заносит его в свое повествованье как новый Пимен, ибо попался он ему среди скитаний по России.

И стиль его не только от старого реализма, от наших классиков. Есть и от Горького, когда в поле зрения попадает Пантелей Чмелев,— разновидность горьковских правдоискателей с их афористическими мудрыми речениями. Есть даже и от символистов, Андрея Белого, и кое-что от Метерлинка, когда нужно рассказать о том знании без слов, о наитиях и предчувствиях, которые так часто развиваются при страшной напряженности нервов в неутомимой борьбе, взвинчивающей людей до болезненной чуткости, до галлюцинаций. Таково предчувствие надвигающегося мятежа, на который нет прямых указаний, но о котором непреложно говорит то, что можно помимо слов расслышать в самой глубине человеческих душ: «Говорили словами какими-то искривленными до неузнаваемости, маловнятными, но каждое слово таило в себе темный смысл».

И хотя своими глазами смотрит Леонов в глубь прошлого, видит до самых корней, к которым уходит деревня, хотя, заглядевшись туда в тьму, мало сохранил внимания для того, чтобы понять новое расцветающее,— тем не менее значительны его писания, потому что еще долго придется нам поворачиваться лицом к этой самой деревне, и у него, как ни у кого, узнаем мы откуда ее крепость и как трудна почва, которую предстоит перепахать.

VII

Значение деревни в развитии нашей революции сказалось не только в том внимании, которое стали уделять ей писатели-интеллигенты, но и в появлении плеяды крестьянских поэтов, вышедших из деревни или тесно связанных с нею всем своим существом. Рядом с Ассоциацией пролетарских писателей возникло Всероссийское общество крестьянских писателей. Существует ряд крестьянских журналов. Среди них крестьянский общественно-литературный журнал «Жернов» издается упомянутым обществом и выходит под редакцией наиболее активных деятелей крестьянской литературы: Вятича, Деева-Хомяковского, Замойского, Роги и Филимонова. В журнале принимают участие ряд крестьянских поэтов и беллетристов. Традиция журнала восходит к поэтам Дрожжину и Сурикову и еще дальше к Никитину и Кольцову. Объединение крестьянских писателей делает еще первые шаги к выявлению творческих литературных сил, заложенных в крестьянстве, и, несомненно, этой организации предстоит большое будущее, по мере того, как крестьянство будет выдвигать своих собственных поэтов, и великие сокровища народного языка и поэтических образов, таящиеся в русской деревне, будут раскрыты поэтами, вышедшими из крестьянства.

Те крестьянские поэты, которые выдвинулись в первые ряды русской литературы во время революции, не связаны с этим организованным крестьянским движением. Большинство из них начали свою литературную деятельность до революции. Клюев обратил на себя внимание еще в 1912 г. своим сборником стихов «Сосен перезвон». Первый сборник Сергея Есенина «Радуница» появился в 1916 г. «Песни» Сергея Клычкова — в 1911 г., первое стихотворение Орешина было напечатано в журнале «Заветы» в 1913 г. Все эти поэты родились в крестьянских семьях, все они получили по большой части низшее образование, все обязаны своими достижениями и известностью исключительно своему природному таланту.

Среди крестьянских поэтов Сергей Есенин не только самый даровитый. Ему выпало на долю в своей судьбе воплотить трагедию встречи города и деревни, той встречи, которая не завершилась уходом в город, как это случилось с пролетарскими поэтами, или естественной смычкой, как у поэта Доронина. Есенин был слишком органическим поэтом деревни. Его поэзия уходит своими корнями в глубокую старину. Он пришел от беспредельной русской равнины, он крепко связан с землей, где заросший пруд и хриплый звон ольхи, где бедный крестьянин, как сотни лет назад, боится бога и болотных недр. В шумный город принес он поэзию народных верований и дедовских пре-

даний, сельских храмов, коровьего запаха и пастушеских песен. Он сам себя называет последним поэтом деревни, и действительно, он завершает вереницу их, обретших неисчерпаемый источник вдохновения в природе и мифологии крестьянской Руси, в ее своеобразной мудрости, в ее красочном и образном языке.

Он знает, что ему не уйти от пленительных чар этого мира:

Голубиный дух от бога,
Словно огненный язык,
Завладел моей дорогой,
Заглушил мой слабый крик.

Горе и тяжесть, против них верная защита — крест и молитва. От рождения поверил он в «богородицын покров». Колыбель его охранял Христос и святые, и они остались с ним среди родных лесов. Христос мерещится ему «между сосен, между елей, меж берез кудрявых бус». А ласковый угодник Микола, как и встарь, в лаптях и с котомкой на плечах ходит мимо сел и деревень, ходит «милостник» неспешной стопой, наклонивши лик свой кроткий. В этом эпическом мире, откуда вышел Есенин, неведомы гордые пути организованной человеческой борьбы за свое счастье. Бесконечный край бессилия и невежества в рабской покорности ждет награды от бедствий из тех далеких облаков, откуда светит и животворное солнце, откуда приходят и опустошительные грозы. Господь с престола посылает своего Миколу, своего верного раба, обойти русский край, защитить там «в черных бедах скорбью вытерзанный люд». Всюду, где злые скорби поражают человека, он, жилец страны нездешней, приходит исцелить печаль забот, он, слуга давнишний бога, молится «в алых ризах кроткому Спасу» за православных христиан.

Весь облик Есенина, его традиционное понимание, тютчевское или блоковское, убогой Руси, его умиление перед Россией редких забоченевшихся изб, крыш, «запенившихся в заревую гать», богомолок, идущих по дороге,— все это так далеко от той новой России, которая не хочет больше видеть красоты в нищете, не ищет спасения в святых угодниках, которая восстала во имя счастья и освобождения человечества.

Правда, Есенин знает и другую Русь — крестьянских бунтов, пылающих помещичьих усадеб, но это бунты стихийные, неорганизованные, это деревня, шедшая с городом на барина, но потом замыкавшаяся от города и враждебно косившаяся на него. И эту деревню, эту «буйственную Русь» Есенин представляет собою гораздо в большей степени, чем ту, кроткую и смиренную. Он реже бывает убогим странником, светлым иноком, бредущим в скуфейке стертой дорогой к монастырям, с посохом и с сухим кошелом и с хворостиной. Уже в детстве он был озорником, драчуном и коноводом среди мальчишек. Бунт Есенина и бунт

революции ничего общего между собой не имеют, как ничего общего не имеет «смирение» деревни с тем идеалом организованной трудовой жизни, который несет с собой революция. Задача последней — ликвидировать эту «таинственную» Русь, которую «аршином общим не измерить», в которую можно «только верить». Революция строит план новой жизни не на основе неопределенной веры, а на точном учете богатств страны, на целесообразной организации ее сил. Она не примет сил неорганизованных, хотя бы и богатых, которые ищут выхода в хулиганстве и бандитизме. Как ни прекрасны стихи Есенина, но современности чужда идеология поэта, который чувствует в себе безудержную удаль и «нежит мечту», что и он кого-нибудь зарежет «под осенний свист»:

Бродит черная жуть по холмам,
Злобу вора струит в наш сад.
Только сам я — разбойник и хам
И по крови степной конокрад.

VIII

Сколько бы ни спорили о причинах трагедии, пережитой Есениным, она скрыта в торжестве городской культуры и перерождении деревни, которое ему представляется умиранием. Есенин неоднократно возвращается к этой драме поглощения деревни городом. Город надвигается, как фантастическое чудовище, облегая поле со всех сторон. «Так охотники травят волка, зажимая в тиски облав», и поле стынет «в тоске волоокой телеграфными столбами давясь». Затравленная, бьющаяся в суживающемся железном кольце деревня дорого продаст свою жизнь; кроме бесцельного удара ножом, Есенин ничего не может придумать в своей тоске. Деревня, как зверь, чует, что «из пасмурных недр кто-то спустит сейчас курки», но последний прыжок, и «дурного недруга» раздирают на части клыки. Гибель носится над «миром таинственным», «миром древним». Предсмертная ярость отчаянья — вот чем может ответить деревня городу. И поэт приветствует этот ответ зверя-деревни:

О, привет тебе, зверь мой любимый,
Ты недаром даешься ножу.
Как и ты, я отвсюду гонимый,
Средь железных врагов прохожу.
Как и ты, я всегда наготове
И хоть слышу победный рожок,
Но отпробует вражеской крови
Мой последний смертельный прыжок.

В Есенине живет «задор прежней выправки деревенского озорника». Ему бы «в ночь в голубой степи где-нибудь с кистенем стоять».

Поскольку революция развертывается в путях пролетарского сознания, она минует поле зрения Есенина. Если он обращается временами к ней с горячим приветом, то это либо привет тому, что не составляет сущности революции, либо привет неопределенный, выраженный в слишком общих выражениях:

Небо, как колокол,
Месяц — язык.
Мать моя — родина,
Я большевик.
Ради вселенского
Счастья людей
Радуюсь песней я
Смерти твоей.

В ряде стихов Есенин так ясно объяснил причину своей гибели, что не оставил никаких сомнений на этот счет. «Я последний поэт деревни» — в этой краткой формуле вся его судьба. Нет большей драмы, как почувствовать себя ненужным в мире новых отношений:

Какого ж я рожна
Орал в стихах, что я с народом дружен?
Моя поэзия здесь больше не нужна,
Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен.

Он готов «душу всю отдать Октябрю и Маю», но лиры своей он не изменит, не отдаст ее «в чужие руки ни матери, ни другу, ни жене». Он тоскует о том, что не может, «задрав штаны, бежать за комсомолом». «Пилигрим угрюмый, бог весть, с какой далекой стороны», с грустным сочувствием смотрит он на новую жизнь, в которой нет места ему, на воскресных сельчан, обсуждающих свои дела, на хромого красноармейца, рассказывающего важно о Буденом, о том, как красные отбили Перекоп, на комсомольцев, поющих под гармошку «агитки Бедного Демьяна» и оглашающих веселым криком дол.

Когда Есенин покончил жизнь самоубийством, эта смерть вызвала оживленные дискуссии. Одни оправдывали поэта и обвиняли «условия». В этом суждении ярко сказалась живучесть идеи о самодовлеющей ценности литературы. Есенин — прекрасный поэт, а стало быть, его следует судить только как поэта, независимо от содержания его стихов, от идеализации хулиганства, пессимизма, упадочничества и самоубийства. Другие подошли к поэту с суровым осуждением за то, что он не нашел выхода своей тоске в такое время, которое открывает беспредельные возможности для применения сякого таланта, всякой

творческой силы, за то, что он не был захвачен величайшими стремлениями своей эпохи. Враги Есенина указывали на гибельное влияние его поэзии на молодежь, которую она вовлекала в сферу упадочнических настроений. Но лучше всех рассудил этот спор сам поэт. Он не окутал романтическим светом свою смерть. Он честно и открыто сказал, что в его споре с новой чуждой ему жизнью виноват он, а не эта жизнь. Он мужественно осудил себя и приветствовал те силы, которые погубили его:

Опомнись, чем же ты обижен?
Ведь это только новый свет горит
Другого поколения у хижин.
Уже ты стал немного отцветать,
Другие юноши поют другие песни.
Они, пожалуй, будут интересней, —
Уж не село, а вся земля им мать.

Уходя из жизни, Есенин (в стихотворении, опубликованном после его смерти) говорит об этой драме. Он разлюбил «убогую Русь», стал равнодушен к лачугам. Он старается увидать мощь родной стороны «через каменное и стальное». Но он знает, что в торжестве новой жизни его собственная смерть. Он приветствует эту жизнь и принимает смерть:

Я не знаю, что будет со мной...
Может, в новую жизнь не гожусь.
Но и все же хочу я стальною
Видеть бедную нищую Русь.
И, внимая моторному лаю,
В сонме вьюг, в сонме бурь и гроз,
Ни за что я теперь не желаю
Слушать песню тележных колес.

IX

Нет возможности дать подробный обзор всей литературе попутчиков. Наиболее характерная черта этой литературы — реализм. Попутчики исходят из того, что видят перед собой. Органическая связь с окружающей средой, в большинстве случаев с тем краем, в котором пришлось жить писателю, делает их повести такими яркими. Это, как мы видели, почти областная литература. Бабель особенно показателен в этом смысле. Революционные годы он провел на юге России, частью в Одессе, частью в конной армии Буденого и на Кавказе. За это время им написаны две книги: «Конармия» и «Одесские рассказы». Темой для первой книги послужили жизнь и боевая работа буденовской армии. Героем второй является знаменитый одесский бандит

«Мишка Япончик», стоявший одно время во главе еврейской самообороны и вместе с красными войсками боровшийся с белогвардейскими армиями; впоследствии расстрелян. Эта справка, помещенная в «Лефе», чрезвычайно характерна для реалистической манеры попутчиков. Бабель изобразил только то, что, как говорится, попалось ему под руку.

Бабель признан одним из выдающихся стилистов, он тщательно и неустанно работает над словом. Он продолжает традиции наших классиков-реалистов. Несмотря на жизненность его тем, он более других имеет право на имя «чистого художника». Для него жизнь — материал для искусства, мир — сырая масса, материя, сопротивление которой нужно преодолеть, которую необходимо отлить в художественную форму. Внешние явления он воспринимает как красочные пятна, из которых он создает свои картины. Он любит необычайные положения, контрасты и парадоксы, любит соседство красоты и безобразия, сочетание морального благородства и душевной мерзости, возвышенного порыва и мещанской косности. Словно сохраняя в своей душе тысячелетние переживания своих предков, он перевидал бесчисленные драмы, был свидетелем событий необыкновенных, поэтому он устал и пресытился, он реагирует только на впечатления исключительной остроты и силы. Если современность созвучна его душе, то только потому, что эта современность слишком небывалая, редко, а может быть никогда не встречавшаяся в прошлой истории человечества. Она слишком грандиозна. Каждый ее шаг усеян ослепительными стоцветными пятнами. Она ежеминутно рождает невиданные контрасты и эффекты для художника. А Бабель повсюду ищет материал для искусства.

Этим объясняется особый характер бабелевского реализма. Он реалист в полном смысле этого слова, если под реализмом понимать путь от бытия к сознанию, от мира внешних явлений к миру внутренних переживаний. Бабель не знает другой формы выражения своих чувств и мыслей, как детальное изображение видимых людей и предметов, взятых в их физических очертаниях. О своем отношении к миру Бабель почти не говорит. Даже лирика его едва угадывается в эпическом повествовании. Его поэзии несвойственна музыка, он живописец и скульптор по преимуществу, и нужно очень долго присматриваться к выведенным его кистью фигурам, для того чтобы догадаться о том, что делается в его душе.

Возьмем пример.

Одна из любимых тем нашей литературы — столкновение интеллигентской дряблости и стихии волевой, конфликт Инсарова и Рудина, Гамлета и Дон-Кихота, рефлексии и активизма. Об этом немало думали и наши классики — и Герцен, и Тургенев, и Гончаров,—в этом сущность знаменитой коллизии между

шестидесятниками и писателями сороковых годов, между Писаревым и Тургеневым, между Обломовым и Штольцем. Нет произведений, где художественная трактовка этой темы не сопровождалась бы глубокими размышлениями авторов, где действующие лица не объясняли бы друг друга, и где все они, вместе взятые, не были бы предметом авторских комментариев. Для Бабеля достаточно небольшой сцены, чтобы ослепительным светом глубоко озарить весь смысл этого конфликта. Ни одного пояснения, ни одной лирической фразы. В двух-трех движениях, схваченных автором, в увековеченном жесте руки явлены нам характеры, словно высеченные из камня. Такова изумительная миниатюра «Смерть Долгушева», эпизод, относящийся к войне с поляками.

«Человек, сидевший при дороге, был Долгушев, телефонист. Разбросав ноги, он смотрел на нас в упор.

— Я вот что, — сказал Долгушев, когда мы подъехали, — я кончусь. Понятно?

— Понятно, — ответил Грищук, останавливая лошадей.

— Патрон на меня надо стратить, — сказал Долгушев строго.

Он сидел, прислонившись к дереву. Сапоги его торчали врозь. Не спуская с меня глаз, он бережно отвернул рубаху. Живот у него был вырван, кишки ползли на колени, и удары сердца были видны.

— Наскочит шляхта — насмешку сделает. Вот документ, матери отпишешь, как и что...

— Нет, — ответил я глухо и дал коню шпоры.

Долгушев разложил тогда по земле синие ладони и осмотрел их недоверчиво.

— Бежишь, — пробормотал он, сползая, — беги, гад...

Испарина ползла по моему телу. Пулеметы отстукивали все быстрее, с истерическим упрямством. Обведенный нимбом заката, к нам скакал Афонька Бида.

— По малости чешем, — закричал он весело, — что у вас тут за ярмарка?..

Я показал ему на Долгушева и отъехал.

Они говорили коротко. Я не слышал слов. Долгушев протянул взводному свою книжку. Афонька спрятал ее в сапог и выстрелил Долгушеву в рот.

— Афоня, — сказал я с жалкой улыбкой и подъехал к казаку, — а вот я не смог...

— Уйди, — ответил он, бледнея, — убью! Жалеете вы, очкастые, нашего брата, как кошка мышку...

И взвел курок. Я поехал шагом, не оборачиваясь, чувствуя спиной холод и смерть.

— Вона, — закричал сзади Грищук, — не дури, — и схватил Афоньку за руку.

— Холуйская кровь, — крикнул Афонька, — он от моей руки не уйдет.

Грищук нагнал меня у поворота. Афоньки не было. Он уехал в другую сторону».

Эти «нет», «беги, гад» и «холуйская кровь», эта «жалкая улыбка» и «не смог» интеллигента, а с другой стороны, афонькин «выстрел в рот», «убью», «взвел курок» — ими сказано все, раскрыты внутренние миры больших коллективов.

В этом сущность бабелевского реализма: выпуклые фигуры, психологические открытия в мелких мастерски высеченных деталях. Он чувственно воспринимает мир. И в то же время его реализм иной, чем у Толстого и Тургенева. Мир внешних вещей для него не тот материал, изучая который он приводит читателя к определенным выводам. Для него эти вещи — бесчисленные игрушки, рассыпанные повсюду, чтобы веселить и волновать дух. Он — гротескный писатель, любитель парадоксов и необычайных сочетаний. В нем много своеобразной романтики. Он не имеет общественных пристрастий, в этом смысле он объективен и холоден. Ему нечего искать, потому что его романтическая душа находит повсюду и пеструю, бьющую в глаза уродливость и ослепляющую взор красоту. Бабель не старается выбирать, он заносит в свою тетрадь все, что попадается под руку. Не приведись ему служить в конармии, он сам не пошел бы туда искать сюжеты. Говорят, Золя специально ездил по тем местам, где разыгрывались трагические события франко-прусской войны, прежде чем уселся писать свой «Разгром». Золя сначала почувствовал потребность осветить один из важнейших моментов в истории падения второй империи, изобразить трагедию войны. Бабель пишет о войне только потому, что попал туда.

Временами кажется, что Бабелю свойственно только бесцельное любопытство, ему все на потребу, его все влечет одинаково, но ничто не влечет до конца.

X

Содержание бабелевских рассказов вызвало в свое время оживленную полемику благодаря письму тов. Буденого, увидавшего в «Конармии» клевету на ее красную конницу. Бабель, конечно, не имел в виду опорочить и оклеветать конную армию, изобразить только темные стороны ее быта. Бабель не враждебен ни революции, ни армии, потому что он вообще ничему не враждебен. Если у него есть вина, то вина в том, что у него нет никакого общественного угла зрения, что он принес в мир скептическую улыбку, эстетическую любознательность, любовь к пестрому, неожиданному, что он вдыхает самый запах жизни, что он чувственно воспринимает явления и переживает своеобразное наслаждение и романтическое томление в самом этом чув-

ственном восприятии. Было бы несправедливо думать, будто Бабель изображает только отрицательные стороны в жизни конармии. Правда, в этой среде — без конца грабежи, насилия, разбой, примеры неслыханной бесцельной жестокости. Эскадронный Трунов, «всемирный герой», всовывает саблю в глотку пленному старику поляку, стоящему перед ним на коленях, за то, что офицерская фуражка пришлась к его голове. Андрюшка Восьмилетов расстегивает у этого поляка пуговицы, встряхивает его легонько, стаскивает с умирающего штаны, прихватывает два мундира из кучи и отъезжает, играя плетью и награбленным добром. Семен Тимофеевич Курдюков захватывает в плен своего отца и «стал папашу плетить», а затем «стал его кончать», как выразился в письме к матери младший брат Семена.

Молодой кубанец Прищепа «неутомительный хам, вычищенный коммунист, будущий барахольщик, беспечный сифилитик, неторопливый враль», вернувшись в станицу, где белые убили его родителей и расхитили имущество, пошел искать по казацким избам, и в тех хатах, где находил вещи матери или чубук отца, оставлял подколотых старух, собак, повешенных над колодцами, и иконы, загаженные пометом; затем, запершись в хате, пил двое суток, пел, плакал и рубил шашкой столы и в конце концов сжег и хату и все имущество.

В рассказе «Соль» красноармейцы изнасиловали двух девиц, которых они пустили в свой вагон по их просьбе.

Афонька Бида, добывая коня, рыщет по лесам, сидит в засадах, поджигает деревни, расстреливает польских старост за укрывательство, и грозный ропот в деревнях, злой и хищный след афонькина разбоя, отмечает его трудный путь.

«Сашка-Христос» заражается сифилисом от «богородицы», старухи-побирушки.

И так далее.

Но рядом с этим галерея положительных типов, героев беззаветной храбрости и недосягаемой силы воли.

Таков Дьяков, к которому пришел жаловаться крестьянин на реквизицию лошади: взамен ему дали жалкую клячу, издыхающую, безнадежно улегшуюся на землю. Привычными приемами Дьяков поднял лошадь, сконфузил жалобщика. Бабель дал выпуклый образ этого сильного человека, с «малиновой ладони» которого животное «слизнуло какое-то невидимое повеление» и тотчас же «почувствовало умелую силу, истекавшую от этого седого, цветущего и молодцеватого Ромео».

Таков Колесников, бригадный, который час тому назад был командиром полка, а неделю назад — командиром эскадрона, который не говорит других слов, кроме «понял» и «слушаю», и, выполнив опаснейшее задание, не замечает раны, по обыкновению лениво дремлет, — герой, не сознающий своего героизма.

в котором автор «увидел властительное равнодушие татарского хана и распознал выучку прославленного Книги, своевольного Апанасенки, пленительного Тимошенки».

Таков Трунов, упомянутый выше, идущий на верную смерть, отдающий пулеметчикам свое последнее донесение и сапоги со словами: «пользовайся, сапоги новые». Таковы и его пулеметчики, отвечающие на это: «счастливо вам, командир».

Таков Долгушев и таков Никита Балмашев, герой рассказа «Соль», в наивном и честном уме которого причудливо сочетаются глубокое сознание долга и примитивная жестокость. Тронутый мольбами женщины с ребенком, Балмашев допускает ее в вагон, чтобы доставить ее мужу. Он останавливает ребят, отпускающих на ее счет циничную шутку, и берет ее под свою охрану: «Садитесь, женщина, в куток, ласкайте ваше дитя, как водится с матерями, никто вас в кутке не тронет, и приедете вы, нетронутая, к вашему мужу, как это вам желательно, и надеемся на вашу совесть, что вы вырастите нам смену, потому что старое старится, а молодняка, видать, мало».

Среди миниатюр Бабеля есть жуткая повесть «История моей голубятни» автобиографического характера. В этой повести есть небольшая сцена, в которой отражен весь ужас издевательства над еврейским народом в царские времена. Это картина погрома, начавшегося как раз в то время, когда осуществилась заветная мечта мальчика, и он нес в «торбе» голубей — долгожданную награду за победу на экзамене. Встретившийся ему калека выхватил у него голубя. «Он ударил меня наотмашь сжатой ладонью, голубка треснула на моем виске». Бабель сам рассказал, как выросло его эстетически-скептическое отношение к миру. Закрывая последний незалепленный глаз, для того «чтобы не видеть мира, расстилавшегося перед ним», он нашел выход в отходе от жизни: «Мир мой был мал и ужасен. Я закрыл глаза, чтобы не видеть его, и прижался к земле, лежавшей подо мной в успокоительной немоте. Утоптанная эта земля ни чем не была похожа на нашу жизнь и на ожидание экзаменов в нашей жизни... Я услышал ее запах и заплакал без всякого страха. Я шел по чужой улице, заставленной белыми коробками, я шел в убранстве из окровавленных перьев, один в средине тротуаров, подметенных чисто, как в воскресенье, и плакал так горько, полно и счастливо, как не плакал больше во всю мою жизнь. Для появления этих счастливых слез, никогда уже не изменявших ему впоследствии, было необходимо; чтобы где-то далеко осталась «беда», скачущая по земле, и чтобы сознание погрузилось в успокоительную тишину».

Бабель объективен. В его миниатюрах трудно, как говорилось в былые года, отыскать душу их автора. И если искать эту душу, то, может быть, надо обратиться к тем его рассказам, в которых выведены образы богоискателей в роде Сашки-Христа

или сына рабби Мотеле Братславского — Ильи, юноши с могущественным лбом Спинозы и с чахлым лицом монахини, непокорного сына рабби Мотале, последнего рабби из Чернобыльской династии. Сашка-Христос пришел в Красную армию, потому что чувствовал в себе «призвание быть святителем». Именно этих героев Бабель окружает таким обаянием поэзии, что иногда кажется, что тайным волнением дрожат струны его обычно холодной и спокойной души только среди «святителей», среди героев богоискательства.

XI

Среди «попутнических» направлений наиболее спорным представляется футуризм. В борьбе двух начал, созерцательного и действенного, борющихся в современной литературе, футуризм явился резким выражением второго. Прошлое искусство развивалось в направлении «показывания». Футуризму нужно искусство «приказывания». Футуристы являются наиболее законченными противниками идеи искусства - познания и защитниками идеи искусства - строения; футуризм еще в большей степени, чем напостовство, ломал все традиции, доходя в своем радикализме до уничтожения самого искусства, как оно понималось в течение веков. Футуризм считал нужным отбросить «театр как некую коробочную биомеханику; музыку как некий конденсированный шарманный шум, а искусство слова как какую-то лабораторию речековки, — когда тысячами лучших ритмов и шумов льется неподдельная реальная жизнь, и танец этой жизни неизмеримо причудливей хитрейших шпаргалок искусства».

Главные идеи теории футуризма следующие:

Задача искусства — не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства, как одного из орудий этого производства. Футуризм даже не литературное явление в обычном смысле этого слова. Это — известное жизненное устремление. Таким образом, первая идея футуристов заключается в том, что искусство есть производство. Оно — не рассказ о жизни, а строительство самой жизни. Тесно связана с этой мыслью и другая идея футуризма, что художник является ремесленником и работником, как и все другие люди труда и производства. Он должен перейти из касты творцов в соответствующий производственный союз, участвующий вместе со всеми другими союзами в деле преобразования жизни. Назначение художника — делание вещи полезной и целесообразной. Искусство для пролетариата — «не священный храм, где лениво только созерцают, а труд, завод, который выпускает всем художественные предметы». «Мы не понимаем, — говорят футуристы, — почему человек, изготовляющий картины,

духовно выше человека, изготовляющего ткани. Мы полагаем, что не род занятия определяет духовную высоту человека, а степень его творческой одаренности. Мы утверждаем, что архитекторы, скульпторы, живописцы — такие же рабочие, как инженеры, металлисты, текстильщики, деревообделочники и пр., и нет никаких оснований квалифицировать их труд, как творческий, в отличие от какого-то другого — не творческого. Под художественным производством мы разумеем просто-напросто сознательное творческое отношение к производственному процессу. Мы хотим, чтобы каждый рабочий, придавая предмету определенные формы и цвет, понимал, почему необходим именно этот цвет и эта форма. Мы хотим, чтобы рабочий перестал быть механическим исполнителем какого-то неведомого ему плана. Он должен стать сознательным, активным участником творческого процесса создания вещи. Тогда минет надобность в особом штате художников украшателей; художественность будет влита в самую выработку вещи».

В настоящее время нельзя отрицать революционной роли, сыгранной в русской литературе футуризмом. Футуризм нанес непоправимый удар книжному интеллигентскому языку, самой идее особого языка так называемого образованного общества, того языка, который и принято было называть языком литературным. Футуризм вел борьбу с гипнозом имен, ввел художественную продукцию в общий жизненный оборот, боролся против фетиширования искусства. В этом отношении футуристы делали общее дело с напостовцами. С другой стороны подходили они к разрешению проблемы приближения искусства к массам. Развенчивая мистику, интуицию, вдохновение, требуя искусства-производства, работы-делания, сближая работу художника с ремеслом, они несомненно подходили к той точке зрения, на которой стоял идеолог пролетарского искусства Ф. Калинин, утверждавший, что по существу нет разницы между работой гения и трудом обыкновенного рабочего.

XII

Несмотря на крупные заслуги футуризма по реформе литературного языка и стиха, в этом литературном направлении заключалось известное внутреннее противоречие, помешавшее футуризму стать массовым литературным движением. Поставив себе целью «сделать язык улицы», футуристы делали его не в союзе с улицей, а лабораторным путем, в своих кабинетах. Вот почему многое из того, что выработано ими, привилось и будет прививаться в языке, но еще больше останется интеллигентским построением, гелертерским изобретением. Преобразование языка — работа целых десятилетий, оно должно итти в уровень с преобразованием быта и понятий. Здесь нельзя забежать

вперед, приходится двигаться вместе с веком, иначе рискуешь оторваться от жизни и стать непонятным для масс. Как ни возмущался Арватов, один из теоретиков футуризма, «реакционным» стихом Брюсова: «Крестят нас огненной купелью», но этот образ составлен из слов, всем еще вполне понятных, и вполне может содействовать подъему революционного настроения. И несомненно, с другой стороны, что никакого действенного значения не может иметь «я — арамба» Василия Каменского (хотя, может быть, оно и ляжет в основу будущего поэтического языка, изготовляемого лабораторией «Лефа»), как ни до кого не дойдет знаменитое «Дыр бул щыл» Крученых. Начав с борьбы за жизнь и действительность против всякого гелертерства, книжности, оторванности от масс, футуризм незаметно приходит к интеллигентскому аристократизму и командованию, к кабинетной замкнутости. Футуристы взяли на себя дело производства языка пролетариата, как бы выделили для себя в деле общего строительства работу по созданию массового языкового мастерства. Не их дело — забота о содержании. Их дело — думать о своем ремесле, а свое мастерство они отдают на службу практическим заботам дня. Явилась революция, и они стали служить ей. Они доходят почти до признания, что могут служить всякой задаче, которая будет задана жизнью. Футуристы оказываются, таким образом, просто спецами словесного дела и, как всякие спецы, продают свое уменье заказчику. Если футуристы ненавидели буржуазное искусство, то это потому, что их мастерство непригодно для запросов буржуазного общества.

К пролетарской поэзии футуристы вначале отнеслись отрицательно, потому что «вся деятельность пролетпоэтов до сего времени отмечена резким влиянием буржуазного понимания искусства и его творчества», что «искусство русского поэта-пролетария, целиком еще находящегося во власти симпатий и интересов городского ремесленничества или деревенских закорузлобытовых представлений, еще далеко от искусства индустриального пролетариата». Критика давно уже установила и слабые и сильные стороны футуризма, нежизненный, чисто кабинетный характер их работы над языком. Так, например, Троцкий отмечает ценное значение лефовских идей о взаимоотношении между искусством и машинной индустрией, об искусстве, не украшающем, а формирующим жизнь, о сознательном воздействии на развитие языка, на значительность этих идей в перспективе строительства социалистической культуры. Но, «правильно намечая общую тенденцию развития в той или другой области искусства или быта, теоретики «Лефа»,— говорит Троцкий, — из исторического предвосхищения делают схему, рецептуру и противопоставляют ее тому, что есть. У них не оказывается моста к будущему. В этом отношении они напоминают анархистов, которые, предвосхищая будущее безвластие и противопоставляя схему его тому,

что есть, сбрасывают с корабля современности (разумеется, только в собственном воображении) государство, политику, парламент и еще кое-какие реальности».

Позднее футуристы обнаружили тенденцию к сближению с пролетарской литературой. Но и вообще в своей практике футуристы не всегда оправдывают свои теории. Самый крупный из футуристских поэтов Владимир Маяковский никогда не достиг бы такой силы впечатления, если бы ценность его произведений сводилась только к литературной революции, произведенной ими. Конечно, Маяковский пользовался лабораторными достижениями лефовцев. Возможно, что многие слова и обороты, введенные им в русскую литературу, являются результатом научной работы кабинетных изысканий. Но все влияние Маяковского, непосредственное действие его стихов на аудиторию или читателей объясняются прежде всего содержанием его произведений. Можно сказать больше. Если Маяковский не занял в современной литературе места, соответствующего его огромному таланту, если футуризм в значительной степени остался сектантским движением, то это произошло от того, что у Маяковского было недостаточно «содержания». В литературе мало одного мастерства. Мировые поэты стали мировыми благодаря наличности глубокого миросозерцания, большой социальной или философской концепции. Критика неоднократно отмечала, что лучшие, наиболее действенные произведения Маяковского — не те, в которых внимание поэта устремлено на формальную сторону, а именно те, которые насыщены революционным, сатирическим или общечеловеческим содержанием. У Маяковского меньше, чем у его сотоварищей по «Лефу», чистой техники или чистого ремесленничества. Чутье поэта подсказывает ему, когда для достижения высшей выразительности необходимо пользоваться старыми приемами, старыми образами и словами, в которых еще достаточно силы и которые не сразу заменишь новыми. Во всей поэзии Маяковского нельзя встретить отдельно разбросанных кирпичей или балок, частей постройки, он всегда подносит читателю цельное строение. Изготовление нового, более совершенного материала — не его сфера. Он слишком поэт для того, чтобы быть только филологом. И. Троцкий был прав, когда заметил, что Маяковский, бесспорный поэт, «черпает, по общему правилу, из словаря Даля и лишь изредка из словаря Хлебникова и Крученых; произвольные словообразования и неологизмы встречаются у Маяковского чем дальше, тем реже».

Спрашиваешь себя, почему Маяковский не стал глашатаем эпохи, почему не ему пришлось сказать самое главное и грандиозное о революции, хотя он обладает для этого всеми данными. Дерзкий, обвеянный вихрями революции, чуткий к голосам улицы, инстинктивно чуждый и цельно враждебный мещанскому

духу современной Европы, он, кричавший против войны в те дни, когда все поэты пели патриотические гимны, он, возвестивший приход революции за три года до ее бурь и примкнувший к ней бесстрашно, когда она пришла, — он смелее всех сбросил власть всяких традиций буржуазного мира — и литературных и моральных,— разбивал ее богов и кумиров, не боясь оскорблять храмы и святыни, — и тем не менее не стал поэтом революции в полной мере, выразителем ее глубочайших устремлений. Быть может, судьба Маяковского лучшее свидетельство того, что великий поэт — это, прежде всего, мировоззрение, новое содержание, а затем великое мастерство. Маяковский до конца не усвоил пролетарского мировоззрения, он временами близко подходил к классовому пролетарскому сознанию, но чаще оставался анархистом-индивидуалистом.

И по своим мотивам, по своему идейному содержанию и в формальном отношении поэзия Маяковского никогда не остается строго выдержанной.

Начнем с формальной. Маяковский уделяет в своих стихах огромное внимание, если так можно выразиться, поэтике. Этот вопрос никогда не перестает занимать его, начиная с первого его выступления в печати. Можно даже сказать, что в начале десятых годов текущего столетия Маяковский занят только формой и почти не интересуется содержанием. Именно в эти годы он наносит удары мелодии, гармонии прежнего стиха, в это время противопоставляет музыкальности негармонический стих с выпирающими словами, с ритмами, построенными не на тонической, а на логической природе слова, с синтаксисом, приближающим его стихи к разговорной и митинговой речи. Он занят этой игрой новых слов, новых сочетаний и оборотов. Именно тогда Маяковский и футуристы приобрели славу кривляк и фокусников, не имеющих за душой никакого идейного содержания. В самом деле, какой смысл можно было бы отыскать в подобных стихах Маяковского:

У—
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней.
С окон бегущих домов
прыгнули первые кубы...

Но эти словесные фокусы: «У — лица — лица — у» или «рез — че — рез» были в сущности моментами ученичества, своего рода подготовкой, упражнением в ремесле. Правда, и тогда уже можно было уловить кое-что и в содержании. Маяковский не только разрушает мелодичность и гармонию прежнего стиха. Он врывается в старый быт, он приносит в поэзию крики площадей и улиц, шум города вообще и шум окраин и углов, чаще всего. Он не стесняется пересыпать свой язык так называемыми похабными словами, которых не допускала мелодическая поэзия прошлого.

Это распределение внимания Маяковского между формой и содержанием изменяется в пользу последнего по мере роста поэта. Если бы Маяковский, как его товарищи по футуризму, застрял бы на стадии работы над словом, вероятно, футуризм прошел бы почти бесследно в русской литературе. В 1914 г. появилось одно из лучших произведений Маяковского «Облако в штанах», произведение, насыщенное богатым и разнообразным содержанием. Самый язык этой поэмы представляет огромный шаг вперед по сравнению с первыми опытами. Здесь нет бесцельной игры словами, нет фокусничества: слова соответствуют своему назначению, все направлено к серьезной и значительной цели. В первых строках тот мотив, к которому не раз будет возвращаться Маяковский, который он повторит в поэме «Про это» и который так противоречит программе футуризма, провозглашенной позднее в «Лефе». Этот мотив — гимн жизни, здоровью и любви, презрение к декадентству, ко всякой изломанности, к кисейным чувствам и интеллигентским настроениям недавнего прошлого. Поэт «нахальный и едкий» грозит дразнить «мысль, мечтающую на размягченном мозгу», дразнить «об окровавленный сердца лоскут», потому что он сам здоров и жизнерадостен:

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!
Мир огромив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

Он издевается над «нежными», перелагающими любовь на скрипки, потому что они не могут «вывернуть себя», как он, чтобы «были одни сплошные губы». Он издевается над поэтами, «размокшими в плаче и всхлипе»:

Нам, здоровенным,
с шагом саженьим,
надо не слушать, а рвать их,
их,
присосавшихся бесплатным приложеньем
к каждой двуспальной кровати!

Другой мотив — борьба против литературщины, культжизни, ненависть к философствованию и фантазии: гвоздь в его сапоге «кошмарней, чем фантазия у Гете», «мельчайшая пылинка живого ценнее всего, что я сделаю и сделал». Он излагает свои любимые мысли о настоящей задаче слова и противопоставляет лозунги футуризма прежним методам литературного творчества. Он думал раньше, что книги пишутся таким образом:

пришел поэт,
легко разжал уста,
и сразу запел вдохновенный простак, —
пожалуйста!
А оказывается:
прежде чем начнет петься,
долго ходят, размозолев от брожения.
И тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения.
Пока выкипячивают, рифмами пиликая,
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая, —
ей нечем кричать и разговаривать.

XIII

Эта непосредственность, это ощущение своего здоровья и силы придают поэме особое обаяние. Именно здесь Маяковский — поэт, нарушающий законы футуризма, чувствующий и переживающий вопреки требованиям футуристских теоретиков. Он с упоением говорит о том, что он — чудо. У него пара прекрасных рук, он может ими двигать справа налево и слева направо, он может выбрать лучшую шею и обвиться вокруг нее, «в шкатулке черепа» его сверкает драгоценный ум, во рту у него «покоится прекрасный красный язык»; кто целовал его знает, что нет слаще слюны его соков и т. п.

Он — «глыба», ему тесно на земле: «жилистая громадина стонет, корчится». И революционное настроение подымается в нем от этого индивидуалистического порыва. Как и все у Маяковского, оно приходит не от разума, не от расчета, а от того, что ему тесно и неудобно на земле, что эта земля заплевана и загажена. Эта революция анархо-индивидуалистическая, тот тип ее, который всегда будет преобладать у Маяковского. Он зовет к бунту не организованные силы, не эксплоатируемые классы. Он начинает с гуляк, с богемы:

Выньте, гулящие, руки из брюк —
берите камень, нож или бомбу,
а если у которого нету рук —
пришел чтоб и бился лбом бы!

Идите, голодненькие,
потненькие,
покорненькие,
закисшие в блохастом грязненькие!
Идите!
Понедельники и вторники
окрасим кровью в праздники!
Пускай земле под ножами припомнится,
кого хотела опошлить!
Земле,
обжиревшей, как любовница,
которую вылюбил Ротшильд!
Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,
как у каждого порядочного праздника —
выше вздымайте фонарные столбы
окровавленные туши лабазников.

Не различает Маяковский отдельных фигур и групп в этих предстоящих боях. Он над всем прошлым ставит nihil. Неорганизованно бросается он в бой с теми, кто чаще попадается на глаза богеме, с «гулящими», «голодненькими» и т. п. И ясно предчувствует революцию не потому, что он, социолог, исследовал современные социальные противоречия, а потому, что он хочет жить всей полнотой жизни и любить естественно, а на земле, современной земле, это невозможно:

Мария!
Имя твое я боюсь забыть,
как поэт боится забыть
какое-то
в муках ночей рожденное слово,
величием равное богу.
Тело твое
я буду беречь и любить,
как солдат,
обрубленный войною,
ненужный,
ничей,
бережет свою единственную ногу.

Его знаменитое пророчество, предсказание революции, свидетельствует о том же. Это предчувствие вытекало из непосредственного ощущения тесноты, из индивидуального процесса. Оно шло от него как от личности, а не от поэта, глашатая народных страданий:

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный,

скабрезный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто.
Где глаз людей обрывается куцый
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

Он не вождь, не во главе движения. Он одинок. Он — предтеча этого года революций. Он — «где боль, везде; на каждой капле слезовой течи распял себя на кресте». Он «выжег души, где нежность растили. Это труднее, чем взять тысячу тысяч Бастилий». Так соприкоснулся Маяковский с революцией, так пришел он к ней от себя, не согласовал непосредственных порывов и запросов своей личности с ее общим планом и так и остался до самого конца некоторой беззаконной кометой «среди расчисленных светил». Правда, это не помешало Маяковскому стать «барабанщиком революции». Капиталистическая система ведет в наши дни не только к социальным потрясениям и империалистическим войнам. Она не дает уже больше простора творческой личности и не обеспечивает необходимых условий естественным запросам и потребностям человека. Индивидуализм, восстающий против мещанства, и организованная борьба пролетариата против капиталистической эксплоатации имеют в конечном счете общего врага. У них не мало общих фронтов. Им часто приходится итти рука об руку.

Этот индивидуализм — источник его растущего революционного настроения. От жажды жизни отправляется он к своей замечательной поэме «Война и мир», которой он откликнулся на величайшее злодеяние, совершенное капиталистическим миром. «Каждый, ненужный даже, — должен жить; нельзя, нельзя ж его в могилы траншей и блиндажей вкопать заживо — убийцы!» И в этой поэме больше возмущения требовательной, свободной личности, чем желания разобраться в кровавых событиях. Война пришла необъяснимо, неизвестно откуда, виновны в ней все. Шестнадцать государств, затеявших кровавую бойню, — это шестнадцать гладиаторов, дерущихся на арене нового Колизея для удовольствия нового Нерона. Но было большой смелостью в те дни, когда весь мир сошел с ума, когда русские поэты захлебывались в патриотических восторгах, возвысить свой голос, крикнуть — что все здесь одинаково безумны, не родина, не победа нужны убитым и искалеченным. Нужно было много смелости, чтоб написать эти стихи:

Никто не просил,
чтоб была победа
родине начертана.
Безрукому огрызку кровавого обеда
на чорта она?!

Или:

Убиты,
и все равно мне,
я или он их
убил.
На братском кладбище,
у сердца в яме,
легли миллионы, —
гниют,
шевелятся приподымаемые червями.

Хороши стихи, в которых изображено чувство вины, принятой на себя поэтом. Не немец, не русский, не турок, — «это я сам, с живого сдирая шкуру, жру мира мяса... Кровь! выцеди из твоей реки хоть каплю, в которой невинен я». И наивны стихи, в которых только вера о будущих счастливых временах:

Люди родятся,
настоящие люди,
бога самого милосердней и лучше...
. . . .
Когда-нибудь да выстеклится мыслей омут,
когда-нибудь да увидит, как хлещет из тел ало.
. . . .
И он
свободный,
ору о ком я,
человек,
придет он,
верьте мне,
верьте!

XIV

Революцию Маяковский приветствовал одами и своими маршами, из которых «Левый марш» приобрел широкую популярность. В своих следующих крупных произведениях, «Мистерия Буфф» и «150 миллионов», Маяковский выступает глашатаем революции, обличителем лживой государственной системы Европы и Америки. В поэме «150 миллионов» — обычные достоинства и недостатки его творчества, и может быть ярче всего ощущается тот недостаток, который помешал ему стать поэтом революции во всем ее грандиозном масштабе, — отсутствие органического сродства с устремлениями пролетариата. В поэме этой, в некоторых местах захватывающей, — больше от головы, чем от пережитого. «Облако в штанах», где захват меньше, тема уже, действует, несмотря на это, сильней, потому что там этой непосредственности, этого пережитого больше. В «150 миллионов» больше «построенности» по лефовскому рецепту.

Стало почти туризмом говорить о гигантизме Маяковского. «Маяковский одной ногой стоит на Монблане, другой на Эльбрусе», — замечает Троцкий. «Нет такой пылинки, — говорит Чуковский, — которой он не превратил бы в Арарат. В своих стихах он оперирует такими громадностями, которые и не мерещились нашим поэтам. Похоже, что он вечно глядит в телескоп».

И однако, эти громадности не дают ощущения грандиозности, беспредельности. Я не знаю, бывал ли когда-нибудь в Чикаго и видел ли он (до своей последней поездки) Париж и Берлин, но стихи его производят такое впечатление, будто он не только никогда так не бывал, но и не дал труда своему воображению ясно представить их. Он не гигант, а гигантист, как выразился Чуковский, не атлет, а атлетствующий. Он изображает громадности в цифрах, а цифры мало говорят воображению. Если вы захотите представить солнце и скажете, что оно в триллион раз больше мячика, вы ничего не представите, и ощущения огромности не получится. Вот Россия, пошедшая революционным походом:

И все эти
сто пятьдесят миллионов людей,
биллионы рыбин,
триллионы насекомых,
зверей,
домашних животных,
сотни губерний...

Или: «мы пришли миллионы, миллионы трудящихся... мы пришли миллионы, миллионы скотов... мы пришли миллионы безбожников» и т. д.

Кто-то остроумно сравнил Маяковского с «бедненьким сенегальцем перед витринами». Быть может, еще более у места был бы сенегалец, рассказывающий о витринах, никогда им невиданных, о которых он знает понаслышке. Воображение молчит, и язык находит только общие слова для выражения общих категорий колоссального, яркого и пр. Конкретное, детальное отсутствует. Так представляют себе быстроту поезда деревенские жители, никогда не видавшие железной дороги. Поэт выбирает общие приметы, отвлеченные прилагательные, цифры. О Чикаго сказано, что этот город стоит на одном винте «весь электро-динамимеханический», что в нем:

14.000 улиц —
солнц-площадей лучи,
от каждой
700 переулков
длиною поезду на год,

свет там такой, что солнце кажется не ярче грошовой свечи. Грохот такой силы, что грузовоз с тысячесильной машиной «казался, что вертится такая кроха, что прошелестывал тишью мышиною». В стеле Вильсона лестница такой величины, что если в молодые годы начать подниматься по ней пешком, то едва ли дойдешь до конца к старости и т. д.

Эти былинные гиперболы, естественные в стиле народного творчества, здесь производят неубедительное впечатление. Когда я читаю Маяковского, мне кажется, что слушаешь анекдотического хохла, никогда не выезжавшего из деревни и уверявшего, что царь съедает по пуду сала в день. Урбанизм Маяковского не американский, а наш доморощенный. Его юмор добродушен. Он словно подсмеивается над суетой сует, которую повсюду видит в мире. В нем нет ненависти, и в его стихах нет революции. Его сатира иногда превосходна, его штрихи метки, и многие выражения перейдут в массы, как сжатое и верное определение типичных явлений и характеров эпохи. В картине, изображающей толпу гениев, теснящихся в гостиной Вильсона, в этой рифмованной популяризации роли таланта, с марксистской точки зрения, конкретны такие образы:

В тесном смокинге стоит Уитмэн
качалкой раскачивать в невиданном ритме.
Имея наивысший американский чин —
«заслуженный разглаживатель дамских морщин»,
стоит уже загримированный в шляпе
всегда готовый запеть Шаляпин.
Сам знаменитейший Мечников
стоит и снимает нагар с подсвечников.

Но что могут сказать перечисления, эти собирательные имена: «Весь зал полон Линкольнами всякими, Уитмэнами, Эдиссонами. Свита его из красавиц, из самой отборнейшей знати его шевеленья малейшего ждут».

Цифры, увеличительные имена существительные и прилагательные в роде «язычище» и «цилиндрище» — преобладающий поэтический прием Маяковского при изображении хаоса, царящего в капиталистическом обществе, и нависшей над миром катастрофы. Вы перестаете внимательно следить за этими короткими строчками, вам безразлично, четырнадцать тысяч или четырнадцать миллионов улиц в Чикаго, потому что и то и другое не дает ощущения громадности американского города.

В последние годы Маяковский как будто остановился. Его произведения последнего времени (поэма «Ленин» и др.) по общему признанию критики, не представляют шага вперед ни в области формы, ни в области углубления содержания. Попрежнему интересны стихи Маяковского о западных странах, о Париже, Мексике и т. д., его стихотворные агитки на злобо-

дневные темы. Но трудно в настоящее время определить, куда направится дальше этот талант. Фигура Маяковского затмила других поэтов, примыкающих к футуризму, среди которых выделяется Асеев, автор ряда прекрасных сборников («Избрань», «Оксана», «Совет ветров», «Стальной соловей», «Поэмы»), Василий Каменский, Сергей Третьяков, Сергей Бобров и др.

XV

Из футуризма, — правда, из той его ветви, которая носит название эго-футуризма, — развилось и имажинистское течение, во главе которого стояли Вадим Шершеневич и Мариенгоф и к которому одно время примыкал Есенин. Сущность имажинизма заключается в культе образа. В своей декларации, опубликованной в январе 1919 г., имажинисты порывают с футуризмом, в котором, по их мнению, оказалось слишком много содержания. «Нам смешно, — говорится в декларации, — когда говорят о содержании искусства. Надо долго учиться быть безграмотным для того, чтобы требовать: «Пиши о городе». Все внимание футуризма, говорят авторы декларации, было устремлено на то, чтобы быть «погородскее». Искусство, построенное на содержании, искусство, опирающееся на интуицию, искусство, обрамленное привычкой, должно было погибнуть от истерики. Имажинисты противопоставляют всем прежним направлениям — натурализму, символизму, футуризму — следующую программу:

«Мы, настоящие мастеровые искусства, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик сапог, утверждаем, что единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образа... Образ и только образ. Образ — ступнями от аналогий, параллелизма, сравнения, противоположения, эпитеты, сжатые и раскрытые, приложения политематического многоэтажного построения — вот орудия производства мастера искусства. Всякое иное искусство — приложение к «Ниве». Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ — это броня строки, это — панцырь картины. Это — крепостная артиллерия театрального действия. Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины».

Совершенно справедливо отмечалось критикой, что признание образа основой старо, как сама поэзия. Новое учение имажинистов — то, что для них образ становится самоцелью. Он — не элемент произведения, играющий роль в сцеплении образов, которое нераздельно служит выражению определенного содержания. Для символиста, говорит В. Шершеневич, в своей статье: «2 × 2 = 5», образ (или символ) — способ мышления;

для футуриста — средство усилить зрительное впечатление. Для имажиниста — самоцель.

Правоверные имажинисты даже расходились с Есениным, который, признавая самоцельность образа, в то же время признавал и его утилитарную сторону — выразительность. Зависимости искусства от жизни имажинисты не признают, потому что «жизнь складывается так, как этого требует искусство, потому что жизнь вытекла из искусства. Когда сейчас от поэтов требуют «выявления пролетарской идеологии», это забавно, потому что забавна трехлетняя Нюша, «требующая» от матери права позже ложиться спать. Революция брюха всецело зависит от революции духа... История всего пролетариата, вся история человечества — это только эпизод в сравнении с историей развития образа»...

Художественное произведение, таким образом, оказывается только копилкой образов. Само собой разумеется, что эта теория, это упрощенное изложение взглядов Оскара Уальда, приведенное к абсурду, не могли оказать влияния на развитие литературной мысли, и имажинисты не оставили сколько-нибудь заметного следа в современной литературе.

Наконец, отростком футуризма является конструктивистское направление, возглавляемое Алексеем Чичериным и талантливым поэтом Сельвинским. В сущности, конструктивисты только заострили идеи футуристов. «Конструктивизм, — говорится в их манифесте, — как абсолютно творческая (мастерская) школа утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы порознь вопят: звук, ритм, образ, заумь, и т. д., мы, акцентируя **и**, говорим: **и** звук, **и** ритм, **и** образ, **и** заумь, **и** всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции. Мы знаем, что мир необъемлем, несчетен и неповторим. Жизнь и цель человечества — бесповоротное достижение — творчество; творчество: актуальность — движение — жизнь. Основа нашего творчества — организация жизни — организация локализаций. Конструктивизм есть высшее мастерство, глубинное, исчерпывающее знание всех возможностей материала и уменье сгущаться в нем. Конструктивизм — это организация конструктивистом себя в форме форм».

Свои литературные идеи конструктивисты связывают с современностью в следующих словах: «Конструктивизм — школа, стоящая на твердом научном, машинном фундаменте, — по существу своему коммунистичен. Организацией конструкций он воспитывает солидарность товарищескую и братскую спайку. Конструкция — яркий пример того, как «форма» может «содержать» необходимость и силу единства».

Теория конструктивистов, имеющая характер скорее системы технических приемов, может быть оправдана не столько своей

теоретической убедительностью, сколько практикой. Конструктивисты выдвинули одного несомненно даровитого поэта — Илью Сельвинского. Лучшее из его произведений — эпопея «Улялаевщина». Эта эпопея — первое убедительное и непосредственно прекрасное создание конструктивистского стиля. Разнообразие стилей и приемов, начиная с безыскусственной, наивной красоты Гомера и кончая пафосом и напевностью «Слова о полку Игореве», не эклектически сверкает в этой поэме. Автор оправдывает требование конструктивизма («чтобы сделать задание, должно все знать, всем владеть в совершенстве»), приемы прошлого модернизированы, все дышит злобой дня, все использовано для того, чтобы дать почувствовать красоту и величие нашего времени. Содержание несложное — крушение улялаевщины, полусознательного, полубандитского движения. О походах и битвах, о страстях и героях рассказано естественно просто. Ни одной фальшивой ноты, никакой приподнятости, но мысль читателя невольно переносится к Ахиллу и Зигфриду, к Брунгильде или Андромахе. Быть может, это первая поэма, идущая от футуризма, где новые слова изобретены не путем химических соединений в лабораториях «Лефа», а рождены свободным вдохновением поэта. Не кажутся надуманными ни «лупь барабанов», ни «бой литавр», ни «бухот летучий», ни «шрапнельный загвоздень». Легко воспринимаются звукоподражания, эти «жих-жах», «ввв» и слова Интернационала, разрезанные джазбандом шумов барабана, пулемета, труб, шахт и заводов.

Это был — труба, барабан!
Их последний — да, раба!
И реши — жих-жах!
Тельный бой — нив и шахт!

С Интер — пулеметы — нацио
Дзум — пыйхь — оналом
Воспря — труба — нет, род — барабан
Людской — дун! ввв!..

Теория о самостоятельной звуковой ценности слова, так мало убедительная, пока она только теория, непреложно оправдана в этой поэме. Движение казаков, в особенности погоня ЧОНа (Часть особого назначения) за улялаевцами написаны стихами, о которых трудно сказать, чем завораживают они больше, — яркостью образов, музыкой слов или отдающимся в них топотом лошадей:

Но с утра и весь день через степь маяча,
Сохраняя дистанцию в десять верст,
Укарабкивались бандитские клячи
Под разбойничий свист, улюлю и порск.

Пока на глаза мохнатой папахой
Вхлобучится дикая ночь,
И кони, отдувая глазничьи пахи,
Повалятся с перепухших ног.

А утром опять через степь маяча,
Сохраняя дистанцию в десять верст,
Укарабкивались бандитские клячи
Под разбойничий свист, улюлю и порск

Пока на глаза мохнатой папахой
Вхлобучится дикая ночь,
И кони, отдувая глазничьи пахи,
Повалятся с перепухших ног.

А утром опять, через степь маяча ....
(и т. д. до бесконечности).

Прием совершенно исключительный, повторение, достигающее редкой силы впечатления. Своим «и т. д. до бесконечности» автор как бы предоставляет читателю возможность слушать неустанное движение ЧОНа до тех пор, пока погоня не достигает своей цели. Среди других приемов нельзя не отметить искусство, с которым пользуется автор прозаическими документами, превращая почти дословную перепечатку их в перлы поэзии. Таковы донесения, которыми открывается седьмая глава; таков Ленин, диктующий машинистке знаменитый декрет о замене разверстки продналогом. Этот декрет производит волшебное действие, разносясь по стране; как волны моря после бури, затихают крестьянские бунты, рассеивается ненависть, выпадает из рук оружие, снова вступает в свои права мирный труд, вновь зеленеют умершие поля, кровью и жизнью наливается страна.

Одна из замечательных особенностей поэмы — употребление украинской речи. Эти фразы чужого языка не только не мешают общему впечатлению, но и усиливают его.

Улялаев був такій — выверчено віко,
Дірка в пидбородце тай в ухі серьга.
Зроду на бачено такого чоловіка,
Як той Улялаев Серга.

Настоящий обзор не мог охватить некоторых явлений и охарактеризовать многих писателей. Тем не менее основные течения литературно-общественной мысли и их главные представители

получили достаточно полное освещение для того, чтобы дать читателю путеводную нить, чтобы помочь ему разобраться в сложных явлениях литературной жизни великого десятилетия. Этой литературы нельзя принизить, нельзя умалить ее огромного значения. Это — ослепительный поток идей, мятежных исканий, гордых замыслов, глубоких и скороспелых построений, формальных достижений и формальных провалов, мертворожденных эстетических теорий и других теорий, от которых, быть может, будут вести свое происхождение будущие великие стили. Нам, современникам, трудно дать объективную оценку этим ярким и пестрым проявлениям творческих сил, вызванных к жизни великой революцией. Но и нам трудно не почувствовать, что эта литература обвеяна дыханием Октября, что в ее достижениях и еще больше в ее бурных исканиях источники новых форм и нового литературного содержания, начало обновления художественного творчества, которое давно уже не только у нас, но и на Западе ищет стимулов для своего возрождения.